

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Diplomová práce

2019

Dominika Michalková

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Bc. Dominika Michalková

**Zobrazenie severského štátu blahobytu v žánri
nordic noir: Prípad Dánska**

Diplomová práca

Praha 2019

Autor práce: **Bc. Dominika Michalková**

Vedúci práce: **PhDr. Ondřej Matějka, Ph.D.**

Rok obhajoby: **2019**

Bibliografický záznam

MICHALKOVÁ, Dominika. *Zobrazenie severského štátu blahobytu v žánri nordic noir: Prípady Dánska*. Praha, 2019, 102 s. Diplomová práca (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálnych vied, Institut mezinárodních studií. Vedúci práce PhDr. Ondřej Matějka, Ph. D.

Abstrakt

Nordic noir predstavuje výraznú zložku aktuálneho severského kultúrneho exportu, ktorý nielen v Európe dostáva v posledných rokoch čoraz väčší priestor. Jednou z hlavných charakteristík tohto žánru je opis napätia medzi na prvý pohľad zdanlivo nevýraznou a pokojnou sociálnou klímou v severskom prostredí a vraždami, rasizmom, nerovnosťou a inými nefungujúcimi mechanizmami, ktoré sa v tejto spoločnosti vyskytujú pod povrchom. To vytvára ideálne prostredie pre kritiku štátu blahobytu. Dánsko ako reprezentant jeho škandinávského modelu je zároveň jednou z krajín, kde sa *nordic noir* rozšíril ihneď v začiatkoch. Táto práca sa preto bude venovať analýze kritiky štátu blahobytu v dánskom seriáli *Zločin*, aby preukázala sociálno-kritické tendencie v spomínanom žánri. Ďalej preskúma, akým spôsobom sa k nim pristupuje a aké konkrétne aspekty podliehajú kritike. Práca má za cieľ prispieť do aktuálnej debaty konkrétnymi príkladmi na základe podrobného rozboru vybraného prípadu.

Abstract

Nordic noir is a distinctive component of the current Nordic cultural export, which has become increasingly popular in recent years not only in Europe. One of the main characteristics of this genre is the description of tensions between the seemingly insignificant and peaceful social climate in the Nordic environment and the murders, racism, inequality and other malfunctioning mechanisms that occur beneath the surface. This creates an ideal space for criticizing the welfare state. Denmark, as a representative of its Scandinavian model, is also one of the countries where *nordic noir* has spread very quickly. Therefore, this master thesis will be devoted to analyzing the criticism of the welfare state in the Danish series *The Killing* in order to demonstrate socio-critical tendencies in the aforementioned genre. It will further examine how they are approached and what specific aspects are subjected to criticism. The work aims to contribute to the current debate by presenting specific examples based on a detailed analysis of the selected case.

Klíčové slová

nordic noir, štát blahobytu, Dánsko, sociálna kritika, seriál, Škandinávia

Key words

nordic noir, welfare state, Denmark, social criticism, series, Scandinavia

Rozsah práce

196 577 znakov

Prehlásenie

Prehlasujem, že som predkladanú prácu vypracovala samostatne len za použitia literatúry uvedenej v záverečnom zozname. Zároveň prehlasujem, že práca nebola využitá na získanie iného titulu. Súhlasím s tým, aby práca bola sprístupnená pre študijné a výskumné účely.

V Prahe dňa

Dominika Michalková

PodĎakovanie

Na tomto mieste by som rada poĎakovala vedúcemu práce PhDr. Ondřejovi Matějkovi, Ph.D. za jeho pomoc a odborné rady pri jej spracovávaní.

| ZÁVĚREČNÉ TEZE MAGISTERSKÉ PRÁCE NMTS |
|--|
| Jméno: Dominika Michalková |
| E-mail: dominika.michalkova@gmail.com |
| Specializace (uved'te zkratkou)*: ZES |
| Semestr a školní rok zahájení práce: letní, 2017/2018 |
| Semestr a školní rok ukončení práce: letní, 2018/2019 |
| Vedoucí diplomového semináře: PhDr. Zuzana Kasáková, Ph.D |
| Vedoucí práce: PhDr. Ondřej Matějka, Ph.D |
| Název práce: Zobrazenie severského štátu blahobytu v žánri nordic noir: Prípad Dánska |
| Charakteristika tématu práce (max 10 řádek): <p>Diplomová práca sa venuje zobrazeniu severského štátu blahobytu v žánri nordic noir. Nordic noir je žáner typický pre Škandináviu a v posledných rokoch veľmi populárny nielen v týchto krajinách. Severské kriminálne filmy a seriály veľmi často zobrazujú prepojenie zločinu, politiky a spoločnosti, a ponúkajú divákovi pohľad na skazenosť tohto sveta. Tento negatívny faktor je prítomný aj napriek štátu blahobytu, ktorý sa často na prvý pohľad javí ako ideálny.</p> <p>Diplomová práca má viacero úrovní, pričom prvá sa sústreďí na film ako komunikačný nástroj v modernej západnej kultúre, následne na samotný žáner nordic noir ako nástroj sociálnej kritiky a na poslednej úrovni sa nachádza analýza vybraného seriálu, ktorý zobrazuje aktuálne vnímanie sociálneho štátu v určenej oblasti.</p> |
| Vývoj tématu od zadání projektu do odevzdání práce (max. 10 řádek): <p>Primárny cieľ diplomovej práce ostáva rovnaký s pôvodným zadáním. Práca sa snaží o analýzu zobrazenia systému welfare v žánri nordic noir. Práca je koncipovaná ako prípadová štúdia so zameraním na Dánsko a kriminálny seriál Zločin, ktorého výraznou nadstavbu je jeho presah k reálnym spoločensko-politickým témam Dánska. V práci sa zamierame najmä na kritiku súčasného systému, ktorá je prítomná v politickej,</p> |

sociálnej a súkromnej sfére každodenného života a dokazujeme, že seriál naozaj odráža sociálne dianie v spoločnosti

Struktura práce (hlavní kapitoly obsahu):

- 1. Predmet výskumu**
- 2. Teoretická časť**
- 3. Seriál Zločin**
- 4. Obsahová analýza seriálu Zločin**

Hlavní výsledky práce (max. 10 řádek):

V práci sme pokračovali v trende nastavenom ostatnými autormi a podrobne zanalyzovali vybrané seriály a to, akým spôsobom zobrazujú plusy a mínusy severského štátu blahobytu. Analýza tak z praktického hľadiska prispela k rozšíreniu pohľadu na fenomén sociálnej kritiky a jej pôsobenia v tomto smere. Vďaka takejto analýze bolo dokázané, že sa určené charakteristiky premietajú aj do súčasných populárnych filmových žánrov.

Prameny a literatura (výběr nejpodstatnějších):

Pramene:

Forbrydelsen I. Directed by Søren Sveistrup. DR1, 2007.

Forbrydelsen II. Directed by Søren Sveistrup. DR1, 2009.

Forbrydelsen III. Directed by Søren Sveistrup. DR1, 2012.

Literatúra:

Bondebjerg, Ib et al. Transnational European television drama: Production, Genres and Audiences. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

Esping-Andersen, Gøsta. The Three Worlds of Welfare Capitalism. Cambridge: Polity Press, 1990.

Fischbach, Franck. La critique sociale au cinéma. Paris: Vrin, 2012.

Hansen, Kim Toft, Waade, Anne Marit. Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

Hochscherf, Tobias, Philipsen, Heidi. Beyond the Bridge. Contemporary Danish Television Drama. London: I.B. Tauris &, 2017.

Kracauer, Siegfried. From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

Rothstein, Bo. Corruption, Happiness, Social Trust and the Welfare State: A Causal Mechanisms Approach. Göteborg: Department of Political Science, 2010.

| | | |
|---|--------------|---------------|
| Vineet, Kaul. „Representation of social issues in films.“ Madhya Pradesh Journal of Social Sciences 19, no.1 (2014), 139+. | | |
| Etika výzkumu:** - | | |
| Jazyk práce: slovenčina | | |
| Podpis studenta a datum | | |
| Schváleno | Datum | Podpis |
| Vedoucí práce | | |
| Vedoucí diplomového semináře | | |
| Vedoucí specializace | | |
| Garant programu | | |

* BAS – Balkánská a středoevropská studia; ES – Evropská studia; NRS – Německá a rakouská studia; RES – Ruská a eurasijská studia; SAS – Severoamerická studia; ZES – Západoevropská studia.

** Pokud je to relevantní, tj. vyžaduje to charakter výzkumu (nebo jeho zadavatel), data, s nimiž pracujete, nebo osobní bezpečnost vaše či dalších účastníků výzkumu, vysvětlete, jak zajistíte dodržení, resp. splnění těchto etických aspektů výzkumu: 1) informovaný souhlas s účastí na výzkumu, 2) dobrovolná účast na výzkumu, 3) důvěrnost a anonymita zdrojů, 4) bezpečný výzkum (nikomu nevznikne újma).

Obsah

| | |
|--|------------|
| ÚVOD | 2 |
| 1 PREDMET VÝSKUMU..... | 4 |
| 1.1 CIEĽ PRÁCE A VÝSKUMNÉ OTÁZKY..... | 4 |
| 1.2 METODOLÓGIA | 5 |
| 1.3 DOTERAJŠIE SPRACOVANIE TÉMY | 6 |
| 2 TEORETICKÁ ČASŤ..... | 9 |
| 2.1 ZÁKLADNÉ VYMEDZENIE SEVERSKÉHO MODELU ŠTÁTU BLAHOBYTU S DÁNSKYMÍ ŠPECIFIKAMI | 9 |
| 2.1.1 <i>Politika a štát blahobytu</i> | 10 |
| 2.1.2 <i>Spoločnosť a štát blahobytu</i> | 13 |
| 2.1.3 <i>Súkromný život a štát blahobytu</i> | 16 |
| 2.2 FILM A SOCIÁLNA KRITIKA..... | 17 |
| 2.2.1 <i>Teória filmu ako nástroja sociálnej kritiky</i> | 18 |
| 2.2.2 <i>Sociálna kritika v kinematografii</i> | 21 |
| 2.3 NORDIC NOIR..... | 22 |
| 2.3.1 <i>Kriminálne seriály a škandinávsky úspech</i> | 23 |
| 2.3.2 <i>Nordic noir ako nástroj politicko-sociálnej kritiky</i> | 24 |
| 2.3.3 <i>Nordic noir a vizuál</i> | 28 |
| 3 SERIÁL ZLOČIN | 31 |
| 3.1 ZHRNUTIE DEJA TROCH SÉRII SERIÁLU ZLOČIN..... | 32 |
| 4 OBSAHOVÁ ANALÝZA SERIÁLU ZLOČIN | 35 |
| 4.1 POLITIKA..... | 35 |
| 4.1.1 <i>Boje o politickú moc</i> | 36 |
| 4.1.2 <i>Zobrazenie medzinárodných politických problémov</i> | 45 |
| 4.1.3 <i>Vplyv politických činiteľov na prácu polície</i> | 49 |
| 4.2 SPOLOČNOSŤ..... | 54 |
| 4.2.1 <i>Genderová (ne)rovnosť</i> | 55 |
| 4.2.2 <i>Rasizmus a xenofóbia</i> | 63 |
| 4.2.3 <i>Sociálna nerovnosť</i> | 67 |
| 4.3 SÚKROMNÉ ŽIVOTY | 69 |
| 4.3.1 <i>Osobný život Sarah Lundovej</i> | 69 |
| 4.3.2 <i>Disfunkčná rodina</i> | 74 |
| 4.4 VIZUÁLNA STRÁNKA | 80 |
| 4.4.1 <i>Osvetlenie</i> | 81 |
| 4.4.2 <i>Budovy</i> | 82 |
| 4.4.3 <i>Kodaň</i> | 84 |
| 4.4.4 <i>Iné dôležité vizuálne prvky</i> | 85 |
| ZÁVER..... | 88 |
| SUMMARY | 92 |
| POUŽITÉ ZDROJE | 94 |
| PRAMENE | 94 |
| LITERATÚRA | 96 |
| ZOZNAM OBRÁZKOV | 101 |
| ZOZNAM TABULIEK | 102 |

ÚVOD

„Médiá sú najsilnejšou vecou na Zemi. Majú moc urobiť z nevinného vinníka a z vinníka nevinného, a to je naozajstná sila. Pretože ovládajú myslenie nás.“¹

Malcom X, 1963

V dobe, keď Malcolm X predniesol svoj slávny výrok, zažívali médiá a špeciálne televízia, neuveriteľný boom a stali sa významnou kultúrnou silou. Dnes, o niekoľko desiatok rokov neskôr, žijeme v spoločnosti, kde sme každý deň ovplyvňovaní a formovaní realitou masmédií každého druhu.

Aj keď je 21. storočie označované ako „vek internetu“, svoje miesto v našich životoch si stále pevne drží aj televízia. V posledných rokoch si vplyvom revolúcie spôsobenej príchodom streamovacích služieb ako napríklad Netflix získali veľkú popularitu kratšie vysielacie formáty – seriály, a čoraz viac divákov svoju pozornosť namierilo na menej konvenčné žánre pochádzajúce z rôznych častí sveta.

Nielen ich jednoduchá dostupnosť, ale aj narastajúca potreba vymedziť sa voči americkému kultúrnemu produktu,² mala za následok výrazné rozšírenie európskej kinematografie a do diváckej priazne sa tak dostala dovtedy opomínaná oblasť na severe Európy, Škandinávia.

V Škandinávii je tradícia rozprávania príbehov hlboko kultúrne zakorenená, pochádza zo starovekých pohanských literárnych tradícií a prvé stredoveké ságy boli zapísané práve na Islande.³ Ságy pojednávajú, podobne ako všetky príbehy, o láske, smrti či vojne, ale ich dôležitou súčasťou je aj zobrazenie ťažkého života ľudí na severe. Severské príbehy sa zo ság postupne vyvinuli do komplexných dejov, v ktorých je ťažký život tlmočený do skúmania zločinov ako symptómov poškodenej spoločnosti. Dnes sa tieto príbehy zvyknú označovať ako žáner *nordic noir*, čo je jeden z najvýznamnejších kultúrnych exportov Škandinávie. Jeho

¹ „Thought and mind control,“ IFLA, dostupné na: <https://www.ifla.org/FR/node/9358>, 28. apríla, 2019.

² Tobias Hochscherf, Heide Philipsen, *Beyond the Bridge: Contemporary Danish Television Drama* (London: I.B. Tauris &, 2017), 99.

³ Kim Toft Hansen, Anne Marit Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017), 89.

popularita a výrazná prítomnosť nielen v tejto oblasti, ale po celom svete, vyvoláva otázku prečo a ako sa stal takým obľúbeným.

Aj na severe Európy môžeme nájsť kritiku toho, čo dnes nazývame modernita a fenoménov, ktoré so sebou priniesla. V Škandinávii sa hlavným objektom takejto kritiky stal model štátu blahobytu, ktorý mal predstavovať ideálnu modernú spoločnosť založenú na solidarite, zaručenej bezpečnosti a sociálnej spravodlivosti.⁴ *Nordic noir* ako literárny a filmový žáner odráža temnú stránku tejto modernity a jej úzkosti, ktoré vyplývali z rozporov rozvíjajúceho sa povojnového štátu blahobytu. Je to priama reakcia na dezilúziu, ktorá po vojne nastala a je to strach z neistoty novo nastaveného ekonomického modelu.⁵

Tento strach sa v Škandinávii pravdepodobne znovu vynoril aj na začiatku tohto storočia ako reakcia na obdobie ekonomickej krízy a iných hrozieb čoraz viac globalizovaného sveta. Obavy a pochybnosti o tom, či je takto nastavený model štátu vôbec udržateľný, sú silné a to až natoľko, že sa transformovali do populárnej kultúry v celej Európe. *Nordic noir* sa stal, spolu so severským dizajnom, architektúrou a *hygge*, významným kultúrnym fenoménom a emblematickou škandinávskou stopou v západnom svete.

⁴ Jørgen Goul Andersen, „Welfare Crisis and Beyond : Danish Welfare Policies in the 1980s and 1990s,“ in *Survival of the European Welfare State*, ed. Stein Kuhnle (London: Routledge, 2000), 38.

⁵ Emma Vestrheim, „What is Nordic Noir?,“ dostupné na: https://www.academia.edu/8190109/What_is_Nordic_Noir, 28. apríla 2019.

1 Predmet výskumu

1.1 Cieľ práce a výskumné otázky

V diplomovej práci sa budeme venovať aspektu *nordic noir*, ktorý bol v doteraz publikovanej literatúre skúmaný z nášho pohľadu len veľmi stručne, a to práve kritike štátu blahobytu v spomínanom žánri. Niekoľko kníh, článkov a zdrojov poukazuje na to, že *nordic noir* je významným kritikom škandinávskej spoločnosti, no len malá časť predkladá jej konkrétne príklady. Sme presvedčení o tom, že týmto spôsobom môže diplomová práca významne prispieť do existujúcej debaty a pomôcť ešte silnejšie etablovať *nordic noir* nielen ako kultúrny fenomén, ale aj ako nástroj sociálnej kritiky.

V diplomovej práci sme si pre potreby čo najužšej špecifikácie nášho výskumu vymedzili konkrétnu geografickú oblasť a budeme pracovať s prípadom Dánska, keďže ide o škandinávsku krajinu, ktorej charakteristiky štátu blahobytu sú vhodné pre účely takejto analýzy a navyše je kľúčovým zástupcom žánru *nordic noir*.

Diplomová práca je rozdelená na teoretickú a analytickú časť, pričom v teoretickej časti najskôr vymedzuje severský model štátu blahobytu a stanovuje dánske špecifiká, následne sa venuje filmu/seriálu ako komunikačnému nástroju v modernej západnej kultúre a jeho kritickej funkcii a nakoniec skúma žáner *nordic noir* a pozadie jeho momentálneho úspechu.

V analytickej časti sa práca venuje konkrétnemu prípadu a jej cieľom je na vybranom seriáli poukázať na kritické aspekty *nordic noir*. Po stručnom uvedení do skúmaného prípadu je analýza rozdelená do troch hlavných a jednej vedľajšej výskumnej kategórie, menovite sú to politika, spoločnosť, súkromný život a vizuál.

Na základe analýzy týchto kategórií sa práca pokúsi zodpovedať na nasledujúce výskumné otázky: Je kritický vzťah k štátu blahobytu v žánri *nordic noir* potvrdený na skúmanom prípade? Ak áno, aké aspekty podliehajú kritike vzťahujúcej sa k štátu blahobytu? Je možné vyhlásiť, že *nordic noir* skutočne identifikuje slabé miesta v škandinávskej spoločnosti?

Ako vyplýva z výskumných otázok, hlavným cieľom práce bude zmapovať seriálové vyobrazenie dánskej spoločnosti a štátu blahobytu v žánri *nordic noir*, charakteristickým pre jeho prepojenie kriminálnej drámy so širším sociálnym kontextom. Chceme sledovať, do akej

mieri sa vyvíjajúci názor na štát blahobytu premieta do kinematografie a či chce kinematografia podporiť alebo naopak vyvrátiť obraz takmer bezchybného modelu dánskej spoločnosti.

1.2 Metodológia

Na skúmanie súčasného obrazu dánskej spoločnosti v žánri *nordic noir* diplomová práca využije metodológiu kvalitatívneho výskumu, konkrétne prípadovú štúdiu a obsahovú analýzu.

Práve prípadová štúdia disponuje tými najvhodnejšími predpokladmi pre poskytnutie zásadného vzhľadu do témy. Ide o detailnú analýzu prípadu, ktorý bol zvolený ako objekt výskumu, čo v tomto prípade znamená nielen prípad Dánska ako konkrétnej krajiny, ale aj prípad jedného konkrétneho seriálu. Cieľom prípadovej štúdie je poskytnúť hlboké porozumenie alebo príčinné vysvetlenie vybraného prípadu. Zohľadňuje celkový kontext prípadu (sociálny, politický, historický) a poskytuje tak komplexný obraz.⁶

Najpoužívanjšou metódou na analýzu televíznych a filmových produktov je tradičná obsahová analýza. Na to bol vybratý seriál z dánskej produkcie *Zločin*, ktorý bol natáčaný s prestávkami v rokoch 2007 – 2012 a tvorí tak dostatočne aktuálny materiál. Obsahová analýza je objektívny, systematický a kvantitatívny opis obsahu určitej komunikácie.⁷ Je charakteristická svojím prehľadným a flexibilným prístupom k materiálu, ktorý skúmame a následným členením do hlavných tematických kategórií.⁸

Výskumné kategórie sme určili na základe dôkladného pozorovania a na základe výskumu v teoretickej časti práce. Budú taktiež tvoriť základné členenie analytickej časti práce nasledovne:

- Politika
- Spoločnosť
- Súkromný život

⁶ Petr Drulák et al., *Jak zkoumat politiku: kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích* (Praha: Portál, 2008), 33.

⁷ Alan Bryman, *Social Research Methods* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 289.

⁸ Bryman, *Social Research Methods*, 290.

- Vizual

Prvé tri kategórie by sme chceli charakterizovať ako hlavné výskumné kategórie, keďže sú to elementy, ktoré úzko súvisia so štátom blahobytu a jeho systémom a predpokladáme tam konkrétne príklady kritiky. K poslednej výskumnej kategórii budeme pristupovať ako k vedľajšej vzhľadom na to, že jej hlavnou funkciou je dotvorenie celkovej atmosféry vo vybranom žánri.

1.3 Doterajšie spracovanie témy

V rámci súčasnej akademickej debaty sa môžeme stretnúť s relatívne širokým spracovaním mechanizmov severského modelu štátu blahobytu takisto ako s relevantnou literatúrou venujúcej sa sociálnej kritike v kinematografii. Čo sa týka žánru *nordic noir* a jeho charakteristík, autori svoju pozornosť týmto smerom preniesli dôkladnejšie len nedávno.

Prvá zmienená dimenzia je pravdepodobne tou najviac prebádanou v porovnaní s ostatnými dvomi. V prvom rade celkovo staršia publikácia od Paula Spickera *Principles of Social Welfare*⁹ je úvodom do myslenia o štáte blahobytu. Zaoberá sa ním z rôznych uhlov pohľadu, napríklad politický, sociologický alebo filozofický a skôr ako na hĺbkovú analýzu sa zameriava na ich komplexný prehľad. Podľa autora sú všetky tieto elementy navzájom prepojené a spoločne vytvárajú koncept politiky, ktorý je v štáte blahobytu uplatňovaný. Ďalšou dôležitou literatúrou, ktorá prichádza s konceptom severského štátu blahobytu, je kniha *The Three Worlds of Welfare Capitalism*¹⁰ od Espinga-Andersena, ktorá predstavuje tri hlavné typológie sociálneho štátu a spochybňuje dlho vžitú premýšľanie o rozdieloch medzi sociálnymi štátmi vo vyspelých kapitalistických demokraciách. Príkladom skúmania dánskeho modelu štátu blahobytu je článok od Benta Greveho *Denmark: Universal or not so universal welfare state*,¹¹ ktoré vystavuje dánsky štát blahobytu nielen podrobnej analýze, ale aj významnej kritike. Kladie si otázku, či je Dánsko ešte stále významné svojim princípom univerzalizmu a využíva pritom komparatívnu analýzu severských krajín a ich parametrov štátu blahobytu. Ďalej sa zameriava na konkrétne tri oblasti dánskej politiky a podrobuje ich prípadovej štúdii, aby posúdil odlišnosti dánskeho modelu. Bo Rothstein vo svojom článku

⁹ Paul Spicker, *Principles of social welfare: an introduction to thinking about the welfare state* (London: Routledge, 1988).

¹⁰ Gøsta Esping-Andersen, *The Three Worlds of Welfare Capitalism* (Cambridge: Polity Press, 1990)

¹¹ Bent Greve, „Denmark: Universal or not so universal welfare state” in *Social Policy and Administration*, 38 (2), <https://doi.org/10.1111/j.1467-9515.2004.00383.x> 2004

*Corruption, Happiness, Social Trust and the Welfare State: A Causal Mechanisms Approach*¹² skúma vplyv pôsobenia štátu blahobytu na životy ľudí a ich individuálnu spokojnosť. Pomocou prístupu uplatnenom v jeho výskume sa snaží dokázať, že vzťah medzi subjektívnym blahobytom a univerzálnym štátom blahobytu je ovplyvnený ďalšími faktormi ako je stupeň korupcie alebo úroveň sociálnej dôvery v spoločnosti. Tým nakoniec vysvetľuje, prečo sa štáty blahobytu vyznačujú vysokou úrovňou sociálneho blahobytu.

V ďalšej časti stručne charakterizujeme literatúru, ktorá je zameraná na spôsoby, akým funguje sociálna kritika v kinematografii. Tu je zaujímavé dielo filmového teoretika Siegfrieda Kracauera *From Caligari to Hitler*,¹³ kde autor skúma históriu filmu z psychologického hľadiska a objavuje súvislosti medzi filmovou estetikou a vyvíjajúcou sa spoločenskou a politickou realitou vo vybranom časovom období. Vo svojom výskume autor proklamuje, že filmy ako populárne umenie poskytujú vhľad do nevedomých motivácií a fantázií národa. Vo Vineetovom diele *Representation of social issues in films*¹⁴ zaoberajúcim sa prítomnosťou sociálnych problémov vo filme môžeme identifikovať ďalší prístup k tematike. Pri bližšej analýze filmu ako nástroja sociálnej kritiky, kde k značnému rozmachu došlo od začiatku 20. storočia, dochádza k záveru, že film nielen odráža realitu vrátane jej problémov, ale zároveň stelesňuje prostredie, ktoré nám môže napovedať, ako sa s takýmito problémami vyrovnáť. Vineet teda zdôrazňuje schopnosť filmu zobrazovať súčasné aj minulé spoločenské problémy. Pohľad Francka Fischbacha v jeho knihe *La critique sociale au cinéma*¹⁵ naráža na pozíciu sociálnej kritiky v rámci filmového prostredia. Jeho prístup sa nestotožňuje s názormi, že sociálna kritika vo filme by mohla predstavovať vlastný svojbytný žáner či kinematografický štýl. Fischbach naproti tomu zdôrazňuje, že sociálna kritika v spojení s filmom tvorí jeho čiastkovú charakteristiku, ktorú skrátka niektoré filmy majú a iné nie.

Literatúru, v ktorej sa autori venujú žánru *nordic noir*, môžeme nájsť najmä v práci prevažne severských autorov. Príkladom je hĺbková a komparatívna analýza európskej

¹² Bo Rothstein, *Corruption, Happiness, Social Trust and the Welfare State: A Causal Mechanisms Approach* (Göteborg: Department of Political Science, 2010).

¹³ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film* (New Jersey: Princeton University Press, 2004).

¹⁴ Kaul Vineet, „Representation of social issues in films,“ *Madhya Pradesh Journal of Social Sciences* 19, no. 1 (2014).

¹⁵ Franck Fischbach, *La critique sociale au cinéma* (Paris: Vrin, 2012).

televíznej drámy *Transnational European Television Drama*¹⁶ od kolektívu autorov z Kodanskej univerzity, ktorá ponúka pohľad na rôzne televízne európske odvetvia, formy koprodukcie a iné kinematografické tradície charakteristické pre rôzne národy a kultúry. Jej autori zastávajú názor, že televízna dráma v Európe preberá úlohu sprostredkovateľa kultúrneho stretnutia medzi divákmi a jej tvorcami. Jedna z kapitol sa venuje aj kriminálnej dráme a práve žánru *nordic noir* a tomu, ako sa v posledných rokoch ukotvil na európskej seriálovej scéne. Rozoberá niekoľko dôvodov jeho popularity a jedným z nich je aj jeho politicko-sociálny presah. Ešte konkrétnejšie sa *nordic noir* zaoberá nemecko-dánske duo Tobias Hochscherf a Heidi Philipsenová v publikácii *Beyond The Bridge: Contemporary Danish Television Drama*,¹⁷ ktorá ako napovedá samotný názov, využíva známe a populárne dánske, prípadne škandinávске seriály, na prípadové štúdie, aby poukázala na špecifické črty dánskej produkcie – od techník rozprávania až po pracovnú kultúru, ktoré dodali na príťažlivosti dánskej drámy nielen doma, ale aj v zahraničí. Kniha poskytuje skvelý pohľad na dánske televízne seriály, ktoré sa dostávajú postupne do popredia televízneho vysielania. Kľúčovým zdrojom k analýze *nordic noir* je aj nedávno vydaná kniha *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*¹⁸ od dánskych autorov Kim Tofta Hansena a Anne Marit Waadovej. Kniha je komplexnou štúdiou televíznej drámy, ktorú radíme do žánru *nordic noir* od 90. rokov až dodnes. Autori prezentujú históriu súčasného *nordic noir* z hľadiska procesu jeho výroby, kde zaraďujú napríklad miesta natáčania alebo vizuálnu stránku seriálu. Ponúkajú tak zrozumiteľný, odborný a metodologicky originálny prístup k vysvetleniu obľúbenosti severských kriminálnych drám.

¹⁶ Ib Bondebjerg, *Transnational European television drama: Production, Genres and Audiences* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017).

¹⁷ Hochscherf, Philipsen, *Beyond the Bridge: Contemporary Danish Television Drama*..

¹⁸ Hansen, Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*.

2 Teoretická časť

2.1 Základné vymedzenie severského modelu štátu blahobytu s dánskymi špecifikami

Na začiatku práce je prioritné definovať štát blahobytu, následne si ukotviť jeho hlavné špecifiká a severský model, ktorý sa vyznačuje istými charakteristikami. Takisto musíme upresniť, čím sa v Dánsku líši od svojich severských susedov.

Štát blahobytu, alebo v angličtine rozšírený termín *welfare state*, je vo všeobecnosti koncepcia vlády, v ktorej štát alebo iná dobre vybudovaná sieť inštitúcií zohráva kľúčovú úlohu pri ochrane a podpore sociálneho blahobytu občanov.¹⁹ Paul Spicker rozdeľuje princípy štátu blahobytu do dvoch hlavných kategórií, a to individuálny a sociálny blahobyt a štát ako politický subjekt. Do prvej kategórie zaraďuje kritériá ako zákony na podporu žien, altruizmus alebo sloboda, v druhej skúma štát ako subjekt poskytujúci správne fungovanie demokracie a vykonávajúci spravodlivosť a moc.²⁰ Bo Rothstein vo svojom výskume charakterizuje štáty blahobytu ako krajiny, ktoré sa vyznačujú nízkou mierou korupcie voči štátu, vysokou mierou sociálnej dôvery a vysokou mierou šťastia a sociálneho blahobytu, pričom sú tieto kategórie vzájomne závislé.²¹

Severské krajiny a ich model štátu blahobytu sa vyznačuje tzv. princípom univerzalizmu,²² ktorý v praxi znamená prístup k sociálnym právam pre všetkých občanov bez rozdielu na jednej strane, na strane druhej na chod tohto štátu prispievajú všetci občania taktiež bezrozdielne.²³ Hlavné elementy štátu blahobytu sú rovnosť, nízka nezamestnanosť, záchranné siete a prosperujúca ekonomika. Severský model sa okrem toho charakterizuje spravodlivým rozdeľovaním príjmov a príjmovou rovnosťou, ďalej kladie dôraz na genderovú rovnosť, má často vysoké dane, ale zároveň aj štedré sociálne benefity.²⁴

¹⁹ „Welfare state,“ The Editors of Encyclopaedia Britannica, dostupné na: <https://www.britannica.com/topic/welfare-state>, 27. apríla 2019.

²⁰ Spicker, *Principles of social welfare: an introduction to thinking about the welfare state*.

²¹ Rothstein, *Corruption, Happiness, Social Trust and the Welfare State: A Causal Mechanisms Approach*, 5.

²² Jens Alber, „The European Social Model and the United States“, *European Union Politics*, 7 (3): 396, <https://doi.org/10.1177/1465116506066272>, 2006.

²³ Gøsta Esping-Andersen, *The Three Worlds of Welfare Capitalism*, 43.

²⁴ Goul Andersen, „Welfare Crisis and Beyond : Danish Welfare Policies in the 1980s and 1990s,“ 71.

Pre Dánsko sú typické najmä silné odbory, sociálne príspevky pre rodiny a nízky GINI koeficient, za hlavné krédo dánskeho sociálneho štátu by sme mohli označiť heslo „*equal rights, equal opportunities*“.²⁵ Všetci obyvatelia majú právo na bezplatnú a prvotriednu zdravotnú starostlivosť a vzdelanie, Dánsko si zakladá na kvalitne vyškolenej pracovnej sile a vysokých minimálnych mzdách, na sociálnej rovnosti a nízkej korupcii. Každoročne dosahuje popredné umiestnenia v happiness rebríčkoch. Štát podporuje rovnováhu medzi pracovným a súkromným životom, a preto vypláca štedré dávky rodičom na materskej a príspevky na starostlivosť o deti. Pracovný týždeň v Dánsku má 37 hodín, čo jeho obyvateľom poskytuje dostatočný priestor na rodinu. Vzdelanie je podporované úzkou spoluprácou medzi vzdelávacími inštitúciami a súkromným sektorom, ktorý ponúka pre študentov široké spektrum praktických stáží bez výrazného obmedzenia štúdia. Tento prístup zaručuje, že študenti sú častokrát kvalifikovaní hneď po dokončení svojho vzdelávania.²⁶

V ďalšej časti preskúmame dôkladnejšie rôzne elementy a ich fungovanie v štáte blahobytu, konkrétne nás bude zaujímať sféra politiky, spoločnosti a súkromného života dánskeho obyvateľstva. Tieto kategórie sme si identifikovali pre lepšiu orientáciu v práci na základe vyššie zmienených výskumov.

2.1.1 Politika a štát blahobytu

Očakáva sa, že Dánsko sa ako vyspelá liberálna demokracia bude vyznačovať významnou stabilitou v politickom systéme. Častokrát sa o Dánsku hovorí ako o „vzorovej krajine“.²⁷ Na webovej stránke vytvorenej Ministerstvom zahraničných vecí slúžiacej na propagáciu krajiny sa okrem iného dočítame, že „dôvera, otvorenosť a takmer úplný nedostatok korupcie robia z Dánska skvelé miesto (...)“ alebo že „dánski občania profitujú z (...) demokratických tradícií.“²⁸ Tieto demokratické tradície okrem iného všeobecne zahŕňajú rovnosť, slobodu, dôveru v politické inštitúcie, spravodlivosť atď.,²⁹ presne tak, ako sa uvádza

²⁵ Ibid, 72.

²⁶ Greve, „Denmark: Universal or not so universal welfare state“, 158.

²⁷ „Dánsko: Základní charakteristika teritoria, ekonomický přehled,“ Zastupitelský úřad ČR v Kodani (Dánsko), dostupné na: <https://www.businessinfo.cz/cs/clanky/dansko-zakladni-charakteristika-teritoria-18507.html>, 27. apríla 2019.

²⁸ „Danish society and the business environment,“ denmark.dk, dostupné na: <https://denmark.dk/society-and-business>, 27. apríla 2019.

²⁹ Staffan Kumlin, „The Welfare State: Values, Policy Preferences, and Performance Evaluations,“ in *The Oxford Handbook of Political Behavior*, ed. by Russell J. Dalton and Hans-Dieter Klingemann (Oxford University Press, 2009), 370.

v publikovanom texte, ktorý označuje práve dôveru za základný pilier spoločnosti: „(...) dôvera sa rozširuje na dôveru v dánske inštitúcie ako vláda, polícia, súdnictvo a zdravotnícke služby. Ľudia, ktorí majú moc v týchto pozíciách, sú dôveryhodní a konajú v najlepšom záujme spoločnosti (...).“³⁰ S takýmto názorom na Dánsko sa stretávame vo všeobecnosti veľmi často, mnohokrát slúži ako inšpirácia pre krajiny, ktoré si nevedú tak dobre. Príkladom môže byť časté používanie severských krajín ako ideálneho predstaviteľa západnej spoločnosti v kampani amerického prezidentského kandidáta Bernieho Sandersa.³¹

V práci sa pozrieme na ukazovatele ako napríklad transparentnosť a korupcia či dôvera v politické subjekty, ktoré majú za úlohu dokázať, že Dánsko je, minimálne podľa meraní, hodné dôvery svojich obyvateľov v demokratický systém.

Korupcia v najširšom zmysle slova znamená morálnu skazenosť najmä verejných a politických činiteľov.³² S korupciou úzko súvisí aj transparentnosť, kedy platí, že čím vyššia transparentnosť vládnych aktivít, tým nižšia korupcia.³³ Práve Dánsko je považované za jednu z najmenej skorumpovaných krajín sveta,³⁴ o čom svedčí aj fakt, že sa každoročne umiestňuje na popredných miestach v rebríčkoch, ktoré korupciu merajú. Transparency International od roku 1995 každoročne uverejňuje tzv. Index vnímania korupcie (CPI), čo je index, ktorý zaraďuje krajiny podľa vnímaných úrovní korupcie vo verejnom sektore, založených na odborných posudkoch a prieskumoch verejnej mienky. CPI všeobecne definuje korupciu ako „zneužitie verejnej moci za účelom súkromného úžitku.“³⁵ Dánsko sa pravidelne v tomto meraní umiestňuje na výborných miestach a v tomto roku sa dokonca umiestnilo na prvom mieste. Podľa prezidenta Transparency International je to okrem iného aj preto, že dánska

³⁰ „Trust: A cornerstone of Danish culture,“ [denmark.dk](https://denmark.dk/society-and-business), dostupné na: <https://denmark.dk/society-and-business>, 27. apríla 2019.

³¹ Bernie Sanders, „What Can We Learn From Denmark?“ *The Huffington Post*. 26. júla 2013, dostupné na: https://www.huffingtonpost.com/rep-bernie-sanders/what-can-we-learn-from-de_b_3339736.html, 27. apríla 2019.

³² Jong-Sung You, „Trust and Corruption,“ in *The Oxford Handbook of Social and Political Trust*, ed. by Eric M. Uslaner (Oxford: Oxford University Press, 2018), 475.

³³ Paolo De Renzio, „The Link Between Transparency and Corruption,“ *International Budget Partnership*. 21. apríla 2016. Dostupné na: <https://www.internationalbudget.org/2016/02/the-link-between-transparency-and-corruption/>, 27. apríla 2019.

³⁴ „Denmark Corruption Report,“ GAN Integrity, dostupné na: <https://www.business-anti-corruption.com/country-profiles/denmark/>, 27. apríla 2019.

³⁵ „Corruption Perceptions Index 2018,“ Transparency International, dostupné na: <https://www.transparency.org/cpi2018>. 27. apríla 2019.

spoločnosť je postavená na vysokej úrovni dôvery a integrity, ktorá je v politike kľúčom k boju proti korupcii. Takýto výsledok je dôsledkom vysokej miery slobody tlače, prístupu k informáciám o verejných výdavkoch, vyšších štandardov integrity pre verejných činiteľov a nezávislých súdnych systémov.³⁶

Dôvera občanov v ich politické inštitúcie je dôležitým zdrojom demokratickej legitimacy a v podstate sa interpretuje ako viera, že vláda robí to, čo je správne a spravodlivé.³⁷ Pre Dánov je typická vysoká miera dôvery v politikov, politické strany a iné štátne subjekty, ako napríklad súdnictvo alebo polícia. Zo štúdie spracovanej Organizáciou pre hospodársku spoluprácu a rozvoj (OECD) vyplýva, že Dáni svojej vláde dôverujú v priemere viac, ako zvyšok krajín Európskej únie a sú jedinou krajinou, kde navzájom koreluje dôvera vo vládu a dôvera v politické strany.³⁸ Jedným zo základných princípov demokracie je aj dodržiavanie zásad právneho štátu, čo znamená, že nikto, vrátane vlády, nie je nad zákonom, že zákony chránia základné práva a spravodlivosť je prístupná všetkým. To sa odráža v nadpriemernej dôvere v súdny systém.³⁹ Ďalšou inštitúciou, ktorá sa môže pochváliť silnou dôverou dánskych obyvateľov, je polícia. Podľa štúdie Ministerstva spravodlivosti sa Dáni cítia bezpečnejšie než väčšina Európanov.⁴⁰ Dánska polícia nie je ovplyvnená korupciou a má veľkú mieru dôvery verejnosti. Spoľahlivosť policajných služieb na ochranu pred zločinom sa považuje za veľmi vysokú a vláda má účinné mechanizmy na vyšetrovanie a potrestanie zneužívania a korupcie polície. Z prieskumov verejnej mienky vyplýva, že občania neplatia úplatky policajtom a že policajné služby sú považované za najmenej skorumpované inštitúcie v Dánsku.⁴¹

Z vyššie spomenutého môžeme usúdiť, že demokracia v Dánsku vyvoláva minimálne „na papieri“ dojem demokracie, ktorá funguje lepšie ako väčšina demokracií v európskom priestore a prirovnania k ideálne fungujúcemu systému si zaslúži. Politici nemajú problém

³⁶ „Denmark is the least corrupt country in the world, “ Transparency International, dostupné na: <https://studyindenmark.dk/news/denmark-is-the-least-corrupt-country-in-the-world>, 27. apríla 2019.

³⁷ „Trust in government, policy effectiveness and the governance agenda, OECD in *Government at a Glance 2013* (Paris: OECD Publishing, 2013), 21.

³⁸ Ibid, 29.

³⁹ „I would like to ask you a question about how much trust you have in certain media and institutions. For each of the following media and institutions, please tell me if you tend to trust it or tend not to trust it. (11/2018),“ European Commission, dostupné na: <http://ec.europa.eu/COMMFrontOffice/publicopinion/index.cfm/Chart/getChart/themeKy/18/groupKy/100>, 27. apríla 2019.

⁴⁰ „Danes More Trusting than Most Europeans, “ *The Local*. 10. novembra 2014, dostupné na: <https://www.thelocal.dk/20141110/danes-more-trusting-than-most-europeans>, 27. apríla 2019.

⁴¹ GAN Integrity, „Corruption Report.“

získať si dôveru ľudí, vláda a politické strany konajú transparentne a verejnosť má istotu, že sa podieľa na tvorbe politik štátu blahobytu. Viera v spravodlivosť a správne fungovanie polície a súdnictva je neochvejná a Dánsko je krajina postavená na vzájomnej dôvere medzi občanom a štátom.

2.1.2 Spoločnosť a štát blahobytu

Podľa niektorých autorov⁴² je štát blahobytu istá forma spoločnosti, a práve preto sa ďalej pozrieme na to, ako v Dánsku táto entita funguje. Na jej zmapovanie sú použité tri objektívne ukazovatele, ktoré poskytnú možnosť utvoriť si o nej komplexnejší obraz.

Prvým z nich je genderová rovnosť. Vo všeobecnosti sú severské národy už dlho uznávané ako priekopníci v rodovej problematike, čo sa ukazuje aj v rebríčkoch merajúcich rovnosť na základe viacerých faktorov. V rebríčku Gender Equality Index⁴³ bolo Švédsko spoločne s Dánskom v desaťročnom období medzi rokmi 2005 až 2015 najviac rodovo rovnými spoločnosťami a tento trend stále pretrváva. Dánsko si dokonca v poslednom publikovanom meraní skóre ešte vylepšilo a so Švédskom naďalej ostávajú vo vedení spomedzi všetkých členských krajín Európske únie.⁴⁴ Gender Equality Index meria rovnosť na základe rôznych faktorov ako napríklad vedomosti, čas, zdravie či peniaze, a tie následne prenesie do čísel. Môžeme sa však pozrieť na iný rebríček, konkrétne The Global Gender Gap Report,⁴⁵ ktorý sa snaží merať relatívne rozdiely medzi ženami a mužmi v štyroch kľúčových oblastiach: zdravie, vzdelávanie, ekonomika a politika. Dánsko sa umiestnilo na 13. mieste zo všetkých 149 zúčastnených krajín a oproti roku 2008 si v roku 2018 mierne pohoršilo, no napriek tomu je jeho výsledok skvelý.⁴⁶ Tieto čísla dokazujú, že ženy vo všeobecnosti pracujú mimo svojho domova a nie je pre ne zložitá skĺbiť kariéru a rodinný život, k čomu dopomáha štedrá rodičovská dovolenka a možnosť dotovanej dennej starostlivosti o dieťa. Čo sa týka napríklad zastúpenia žien vo vláde, dánsky *Folketing*⁴⁷ je zo 40 % tvorený ženami, ktoré často zastávajú ministerské či premiérske funkcie. Posledná ženská premiérka Helle Thorning-Smidt nastúpila

⁴² Piet Thoenes, *The elite in the welfare state* (London : Faber & Faber, 1966); Thomas Humphrey Marshall, *The Right to Welfare : And Other Essays* (London : Heinemann Educational, 1981),

⁴³ Meranie realizované Európskym inštitútom pre rodovú rovnosť.

⁴⁴ „Gender Equality Index 2017,“ European Institute for Gender Equality, dostupné na: <https://eige.europa.eu/gender-equality-index>, 27. apríla 2019.

⁴⁵ Meranie realizované Svetovým ekonomickým fórom.

⁴⁶ World Economic Forum, *The Global Gender Gap Report 2018* (Geneva: World Economic Forum, 2018), 81.

⁴⁷ Oficiálny názov dánskeho parlamentu.

do úradu v roku 2011.⁴⁸ Vzhľadom na to, že v posledných rokoch sa ženy dostali pred mužov aj čo sa týka vzdelania,⁴⁹ je pravdepodobné, že tento trend bude pokračovať a ženy dostanú čoraz viac priestoru v popredných funkciách. No nie sú to len ženy, ktoré profitujú z rodovej rovnosti. Muži v Dánsku dostávajú veľký priestor na trávenie času so svojimi rodinami, napríklad rodičovská dovolenka po narodení dieťaťa môže byť rozdelená medzi rodičov.

Vo všeobecnosti bolo Dánsko dlhú dobu považované za krajinu otvorenú kultúrnej diverzite, čo potvrdzujú aj rôzne opatrenia proti explicitnej diskriminácii zahrnuté v právnych predpisoch. Táto pozícia je založená na zabezpečení práva zúčastňovať sa v dánskej spoločnosti, sociálnych, ekonomických a politických programoch a aktivitách, ktoré sú garantované antidiskriminačnými zákonmi. Okrem toho napríklad zaručuje právo na slobodný prejav vlastných kultúr a právo na kolektívne symboly.⁵⁰ Kultúrne práva prisťahovalcov boli tiež nepriamo podporované dánskymi zákonmi. Napríklad vďaka zákonu z roku 1855 pre takzvané *friskoler* alebo súkromné slobodné školy, boli verejné prostriedky použité na podporu moslimských slobodných škôl, ktorých bolo v roku 2006 devätnásť, čo bol najvyšší počet v Európe.⁵¹

To sa však postupne začína meniť a Dánsko zažíva prerod z krajiny otvorenej ostatným kultúram na krajinu, ktorá sa svojimi zákonmi môže pokojne zaradiť medzi najviac diskriminačné v európskom priestore. Nálady spoločnosti voči imigrantom sa rapídne zhoršujú a terčom týchto nálad sú prisťahovalci nielen inej farby pleti alebo vierovyznania, ale aj prisťahovalci pôvodom z Európskej únie. Keď sa pozrieme na štatistiku zločinov z nenávisťi, čo je trestný čin motivovaný neznášanlivosťou a spoločenskými predsudkami vzťahujúcimi sa k spoločenskej skupine identifikovanej na základe rasy, náboženstva, viery či inej odlišnosti,⁵² môžeme sledovať výrazný nárast tohto druhu zločinu od roku 2013. V roku 2013 bolo políciou zaznamenaných 110 incidentov, v roku 2017 stúpol ich počet na 446, z toho 223 z nich bolo

⁴⁸ Jeff Wallenfeldt, „Helle Thorning-Schmidt,“ dostupné na: <https://www.britannica.com/biography/Helle-Thorning-Schmidt>, 27. apríla 2019.

⁴⁹ „Gender Equality in Denmark,“ Statistics Denmark, dostupné na: <https://www.dst.dk/en/Statistik/emner/levilkaar/ligestilling/ligestillingswebsite#2>, 27. apríla 2019.

⁵⁰ Ricard Zapata-Barrero, „The Politics of Discourse towards Islam and Muslim Communities“ in *Europe Constituting Communities: Political Solutions to Cultural Conflict*, ed. by Per Mouritsen (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), 79.

⁵¹ Ibid, 86.

⁵² Miroslav Mareš, *Problematika Hate Crime* (Brno: Masarykova univerzita, 2011), 4.

motivovaných rasizmom a xenofóbiou.⁵³ K spoločenským náladám výrazne prispieva aj politické prostredie, ktoré po volebných úspechoch extrémne pravicovej strany Dansk Folkeparti začalo presadzovať množstvo antiimigračných zákonov, ktoré si vyslúžili nemalú kritiku na európskej úrovni a v médiách. Jednou z posledných kontroverzií je návrh vytvorenia zariadenia pre prisťahovalcov na samostatnom ostrove.⁵⁴ Dánsko má tak napriek povesti progresívnej politiky, humanitárnosti a veľkorysosti štátu blahobytu jednu z najagresívnejších politík proti prisťahovalcom v Európe.

Rovnosť, najmä tá sociálna, je niečo, čo je v Dánsku kultúrne hlboko zakorenené. Fiktívny, ale často spomínaný zákon *Jante*⁵⁵ je kódex správania, ktorý je v severských krajinách veľmi známy, a ktorý presadzuje rovnosť a normálnosť. Zákon *Jante* ako prvý definoval dánsko-nórsky spisovateľ Aksel Sandemose v jednej zo svojich poviedok a postupne sa začal používať ako sociologický termín. Obsahuje desať „prikázaní“, ako napríklad „Nemysli si, že niekto si“ alebo „Nemysli si si, že si viac ako ostatní“. Možno aj vďaka tomu patrí Dánsko medzi krajiny s najnižšou príjmovou nerovnosťou na svete podľa OECD, ktorá sa zaoberá príjmovou nerovnosťou meranou koeficientom GINI vo všetkých 35 členských štátoch.⁵⁶ Má tiež najnižšiu mieru chudoby v krajinách OECD, kde sa chudoba meria ako percento ľudí, ktorí dostávajú menej ako polovicu mediánu národného príjmu.⁵⁷ Dánsko v oblasti sociálnej rovnosti profituje najmä z dlhoročne silného politického konsenzu, kedy strany naprieč celým politickým spektrom podporujú štedrosť sociálneho systému a všetky hlavné sociálne reformy sa podarilo presadiť s významnou väčšinou.⁵⁸

Dánsko sa evidentne bez problémov dokáže vyrovnávať so sociálnymi zmenami ako emancipácia žien či príjmová nerovnosť, ktoré so sebou prináša globalizácia a štát blahobytu sa prispôbuje potrebám svojho obyvateľstva. Trňom v oku však ostáva imigrácia a strach

⁵³ „Denmark,“ ODIHR, dostupné na: <http://hatecrime.osce.org/denmark>, 27. apríla 2019.

⁵⁴ Lisa Abend, „Denmark Is Ramping Up Anti-Immigrant Measures and Rhetoric,“ *Time*, 16. januára 2019, dostupné na: <http://time.com/5504331/denmark-migrants-lindholm-island/>, 27. apríla 2019.

⁵⁵ Lars Peter Rømhild, May Schack, „Janteloven i Den Store Danske, Gyldendal,“ dostupné na: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=100694>, 28. apríla 2019.

⁵⁶ „Income inequality,“ OECD, dostupné na: <https://data.oecd.org/inequality/income-inequality.htm>, 27. apríla 2019.

⁵⁷ „Poverty rate,“ OECD, dostupné na: <https://data.oecd.org/inequality/poverty-rate.htm>, 27. apríla 2019.

⁵⁸ Christopher F. Schuetze, „Denmark’s Model: Quality Living, With Benefits,“ *U.S. News*, 25. januára 2018, dostupné na: <https://www.usnews.com/news/best-countries/articles/2018-01-25/denmarks-social-policies-generally-remain-a-model-say-experts>, 27. apríla 2019.

z takzvaného *welfare magnetism*, čo znamená, že štáty blahobytu sa obávajú zvýšeného prílivu imigrantov s cieľom zneužívania štedrého sociálneho systému.

2.1.3 Súkromný život a štát blahobytu

Ak by sme chceli z etymologického hľadiska rozobrať slovo *welfare*, dostali by sme sa k slovu *wel faran*, ktoré pochádza zo starej angličtiny a vo voľnom preklade znamená jednoducho „mať sa dobre“.⁵⁹ Šťastie jednotlivca preto možno považovať za dôležitý element štátu blahobytu. Podľa Hemlina individuálny blahobyť jednoducho spočíva v uspokojení skutočných túžob jednotlivca – nech už sú tieto túžby akékoľvek.⁶⁰

Z oficiálnych propagačných webových stránok môžeme vyčítať, že Dáni sú jednoznačne jeden z najšťastnejších národov.⁶¹ Môže za to vplyv viacerých faktorov, napríklad to, že majú značnú časť času vyhradenú na voľný čas. Pracovný týždeň v Dánsku má 37 hodín a zamestnanci môžu využiť 5 týždňov dovolenky, čo znamená, že voľný čas je veľkou súčasťou dánskej kultúry. Taktiež sa môžeme dozvedieť, že pre väčšinu Dánov šťastie znamená odchod z práce na čas, vyzdvihnutie detí zo škôlky – to všetko, samozrejme, na bicykli – a rodinná večera. Veľkú úlohu zohráva *hygge*, fenomén, ktorý za posledné roky nabral až globálne rozmery, no ktorý v dánskej kultúre funguje od nepamäti. Toto nepreložitelné slovo zahŕňa rôzne aktivity, častokrát sa používa veľmi subjektívne, ale zvyknú sa ním označovať napríklad príjemné spoločenské stretnutie s rodinou alebo priateľmi v intímnej atmosfére, v zimných dňoch je *hygge* sedieť sám doma v teple v deke pri krbe alebo pri sviečkach po dni strávenom na vianočných trhoch, *hygge* na jar môže byť piknik v parku alebo na pláži. *Hygge* je niečo, na čo cudzinci potrebujú návod, Dáni to však považujú za prirodzenú súčasť ich kultúry.

Za najobjektívnejší ukazovateľ individuálneho blahobytu môžeme považovať každoročne uskutočňovaný World Happiness Report, prieskum stavu globálneho šťastia zostavovaný Columbia University, ktorý zahŕňa 156 krajín sveta a skúma, ako šťastní ich obyvatelia sú. Rebríček okrem objektívnych faktorov ako prístup k zdravotnej starostlivosti alebo politická sloboda zahŕňa aj subjektívne faktory a pýta sa respondentov napríklad na

⁵⁹ „welfare,“ Online Etymology Dictionary, dostupné na: <https://www.etymonline.com/word/welfare>, 27. apríla 2019.

⁶⁰ Alan Hamlin, „The Idea of Welfare and the Welfare State“ in *Public Finance and Management* 8 (2): 2. (Maryland: Towson University, 2007).

⁶¹ „Why are Danish people so happy?“, [denmark.dk](https://denmark.dk/people-and-culture/happiness), dostupné na: <https://denmark.dk/people-and-culture/happiness>, 28. apríla 2019.

frekvenciu pozitívnych a negatívnych emócií. Dánsko od roku 2012, kedy sa tento zoznam uverejnil po prvý krát, nikdy nekleslo nižšie ako na tretiu pozíciu spomedzi všetkých krajín, naposledy mu patrila v tomto roku druhá priečka. Kritické hlasy však pri tomto rebríčku často zdôrazňujú, že Dáni naopak patria k národom, ktoré skonzumujú najviac antidepresív, ako ukazuje analýza OECD.⁶²

Ako sme sa mohli z vyššie zverejnených štatistík presvedčiť, Dánsko má všetky predpoklady na to, aby sme ho mohli pokladať za miesto ideálne pre život. Politický, sociálny a aj individuálny život je z týchto perspektív na vysokej úrovni a Dáni sa podľa uverejňovaných čísel nemajú na čo sťažovať. No je to tak aj v skutočnosti, naozaj to obyvatelia tejto krajiny vnímajú rovnako alebo naopak existuje veľké miesto na kritiku, ktorá vychádza z ich vlastných radov? Čo sa dozvieme, ak by sme chceli skúmať kultúrny produkt typický pre Škandináviu, žáner *nordic noir*? Na tieto a ďalšie otázky sa pokúsime v našej práci odpovedať, najskôr však musíme zhodnotiť, akým spôsobom kinematografia reaguje na dianie v spoločnosti.

2.2 Film a sociálna kritika

To, že hlavným cieľom kinematografie je zábava, je takmer nespochybniteľný fakt. No napriek tomu už od začiatku 20. storočia filmový priemysel konfrontoval a skúmal rôzne sociálne otázky prostredníctvom svojich filmov, a tak môže ako vedľajší kinematografický produkt vzniknúť určité sociálne povedomie, komentár či dokonca sociálna zmena. Ak filmy vytvárajú spojenie s publikom, bavia, inšpirujú a motivujú, potom sú to filmy, ktoré vytvárajú takéto povedomie.

Je možné povedať, že ak je film naviazaný na ľubovoľný región, zobrazuje jeho spoločnosť, kultúru a ekonomiku. Okrem zábavy zohráva dôležitú úlohu v transformácii štruktúr a súčasne v dodržiavaní základných hodnôt a vytvára dialóg, vyvoláva zmeny v politike a/alebo aktivuje komunity v kľúčových sociálnych otázkach.⁶³ Film môže zmeniť vnímanie jednotlivcov, pridať nové dimenzie a perspektívy prostredníctvom príbehov, ktoré sú koncipované tak, aby boli populárne. V takom prípade môžeme konštatovať, že film dokáže za istých okolností fungovať ako jeden z nástrojov sociálnej kritiky.

⁶² „Health at a Glance 2017: OECD Indicators,“ OECD, dostupné na: https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/health-at-a-glance-2017/antidepressant-drugs-consumption-2000-and-2015-or-nearest-year_health_glance-2017-graph181-en#page1, 27. apríla 2019.

⁶³ Vineet, „Representation of social issues in films,“, 141.

2.2.1 Teória filmu ako nástroja sociálnej kritiky

Kinematografia má tendenciu riešiť problémy, ktoré v iných médiách nenachádzajú dostatok priestoru a môže účinným spôsobom vyvolať diskusiu o rôznych témach týkajúcich sa sociálnych otázok. Samotní filmári tvrdia, že ich diela nemajú slúžiť len ako zábava alebo umenie, ale aj politicky a spoločensky.⁶⁴ Násilie, korupcia či rasizmus sú závažné problémy, o ktorých nie je ľahké hovoriť a práve film dokáže zohrať dôležitú úlohu pri zvyšovaní povedomia o týchto témach.

Už viac ako sto rokov sú filmy vo verejnej sfére považované za silný nástroj presviedčania. S využitím všetkých dostupných prostriedkov, ktoré majú k dispozícii, kolektívne vyvinuli rôznorodý súbor taktík a stratégií na urýchlenie sociálnych zmien. Tento proces mapuje aj teória mediatizácie, čo je štruktúrna transformácia verejného diskurzu, v ktorej majú hlavné postavenie masmédiá.⁶⁵ Podľa nej médiá zaujatím miesta centrálnych komunikačných inštitúcií v spoločnosti (najmä západného typu) získali moc tvarovať všetky podstatné komunikačné procesy prebiehajúce vo verejnej sfére a v dôsledku toho i celé sociálne vedomie. Švédsky mediálny vedec Kent Asp ako prvý hovoril o mediatizácii politického života, čím myslel proces, pri ktorom „je politický systém vo vysokej miere ovplyvňovaný a prispôsobený požiadavkám masmédií pri ich pokrývaní politiky“.⁶⁶ Asp pracoval s termínom sprostredkovaná politika a opísal proces, akým sa médiá stali nevyhnutným zdrojom informácií medzi politikmi, autoritami a tými, ktorých riadili. Podľa Aspovho poňatia je politika sprostredkovaná vtedy, keď sú masmédiá hlavným alebo jediným zdrojom politických informácií, prostredníctvom ktorých môžu ovplyvňovať alebo dokonca formovať predstavy ľudí o politickej realite.⁶⁷

Filmy, taktiež radiace sa medzi masmédiá, zanechávajú dlhodobý vplyv na myslenie divákov, a preto predstavujú účinnú zbraň pri kritike spoločnosti. Mnohé filmy sa snažia komunikovať špeciálne správy či dokonca usilujú o nejakú zmenu a prezentujú mnoho spoločenských a kultúrnych otázok. Môžeme ich opísať ako zásah do komplexnej a dlhotrvajúcej siete aktivít, ktoré majú za účelom vynútiť si pozornosť od politikov či iných verejných činiteľov zaoberajúcich sa danou otázkou. Filmy sú jedným zo spoločenských

⁶⁴ John Belton, *Movies and Mass Culture* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996), 44.

⁶⁵ Kent Asp, *Måktiga massmedier: Studier i politisk opinionsbildning* (Stockholm: Akademilitteratur, 1986), 34.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

kanálov, ktoré odrážajú a komentujú spoločnosť, upozorňujú na sociálne otázky z oblasti hospodárskej a environmentálnej spravodlivosti, rovnosti pohlaví, násilia voči ženám, pracovných práv, bezdomovectva, diskriminácie, chudoby a na všetky formy porušovania ľudských práv.⁶⁸ Majú tak schopnosť zvýšiť povedomie a začať riešiť lokálne aj globálne problémy. Môžu informovať o iných kultúrach a poskytovať širšie politické, náboženské alebo sociálne súvislosti. Taktiež majú možnosť rozptýliť dlhodobé mylné predstavy a byť katalyzátorom spoločenských zmien.

Film bol analyzovaný a rozoberaný v mnohých formách teoretikmi vo viacerých disciplínach štúdia. Zobrazenie, jazyk, podtext a iné aspekty boli dekonštruované, aby vysvetlili vnútornú moc, ktorú kinematografia drží nad našimi predstavami. Bol interpretovaný aj z vonkajšej perspektívy, analyzovaný ako komodita, ktorú definuje, a ktorá je definovaná pravidlami ekonomických inštitúcií, ktorých sa dotýka.⁶⁹ Možno najdôležitejší pre našu štúdiu je však spôsob, akým bol film skúmaný ako predstaviteľ spoločenského prostredia, v ktorom je vytváraný, odrážajúc obavy, radosti, fantázie a často aj sociálne a politické ideologické pozície.

Filmový teoretik Sigfried Kracauer tvrdí, že filmy odrážajú mentalitu národa priamejším spôsobom než iné umelecké diela, a to z dvoch dôvodov. Po prvé, filmy nikdy nie sú produktom jednotlivca a po druhé, filmy sú adresované a určené vopred neurčenej väčšine, uspokojujú existujúce túžby spoločnosti.⁷⁰ Môžeme sa ohradiť, že americké publikum dostane len to, či si Hollywood praje, aby dostalo, no z dlhodobého hľadiska sú to práve tieto túžby, ktoré určujú povahu hollywoodskych filmov. Na prvý pohľad sa zdá, že toto tvrdenie je príliš stručné a možno zjednodušujúce, pretože žiadny systém, ktorý je tak pevne spojený s našimi životmi ako práve svet zábavy, nemôže byť tak jednoducho popísaný.

No Kracauerova teória stojí na pevnom základe aj po ďalšej analýze. Filmový teoretik Francesco Casetti súhlasí s tým, že filmový proces má kolektívnu povahu, čím sa toto umenie stáva „sociálnym svedectvom“.⁷¹ Filmy obsahujú veľa myšlienok a spoločenských skúseností, ktoré sa zlučujú v písaní, režirovaní, hraní a v celkovom vytváraní istej formy umenia, ktorá

⁶⁸ Vineet, „Representation of social issues in films,“ 149.

⁶⁹ Francesco Casetti, *Theories of Cinema: 1945-1995* (Austin, TX: University of Texas Press, 1999), 114-115.

⁷⁰ Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film*, 279.

⁷¹ Casetti, *Theories of Cinema: 1945-1999*, 198.

zahŕňa mnoho rôznych interpretácií a práve tieto interpretácie sú všetky ovplyvnené sociálnymi skúsenosťami tých, ktorí vytvárajú výsledný produkt. Kracauer taktiež tvrdí, že na rozdiel od inej formy populárnej zábavy ako knihy alebo časopisy, ktoré odrážajú hlbšie vrstvy kolektívneho vedomia, filmy poukazujú na ustálené sociálne názory - samotný proces tvorby a prezentácia filmu zaistuje všestrannú inkluzivitu, a tým aj viac otvorenú cestu do vedomia populácie. Vysvetľuje, že schopnosť filmu zohľadňovať bežne používané sociálne myšlienky spočíva v tom, že vo svojej tvorbe „potláča individuálne zvláštnosti v prospech spoločných znakov väčšinu“ ako funkciu kolektívneho charakteru filmového procesu.⁷² Divák sa pri pozorovaní stotožní s „viditeľnými hieroglyfmi“, náznakmi spoločenských skúseností v interakciách na obrazovke, ktoré sú často neviditeľné v každodennom živote, ale sú zobrazené vo filme ako ukázkový príklad sociálnych charakteristík kultúry, v ktorej bol film vytvorený.⁷³

Kracauerova teória však má aj nedostatky, pretože jeho skúmanie súvislosti medzi historickými udalosťami a sociálnymi témami, ktoré sa premietajú do filmu, môže pôsobiť príliš zjednodušujúco. Kracauer bol kritizovaný za oddelenie koncepcie filmu ako odrazu spoločenských aspektov od iných perspektív filmovej teórie, najmä filmu ako súčasť mašinérie, ktorá funguje podľa určitých pravidiel, estetických kritérií určitého obdobia alebo procesu výroby za určitým cieľom (finančný zárobok). Predpokladá sa, že Kracauerova teória je neúplná, pretože úplne nerozumie širšiemu „organizmu“ inštitúcie filmu.⁷⁴

Samozrejme, musíme uznať platnosť tejto kritiky, na druhej strane je tiež možné tvrdiť, že "vonkajšie" prvky, ako sú ekonomické a estetické znaky, môžu byť samy osebe taktiež odrazom spoločenského obdobia filmu. John Belton tiež skúma tento vzťah a konštatuje, že film, spoločnosť a kultúra sa navzájom určujú. Kým filmy a tvorcovia môžu ovplyvňovať kultúru a spoločnosť, sú ňou zároveň ovplyvňovaní. To dokazuje, že medzi spoločnosťou a filmom existuje komplexný vzťah a v závislosti od filmu môžu filmy pôsobiť ako vplyvné a progresívne sily v spoločnosti, či ako odzrkadlenie tejto spoločnosti.⁷⁵ Jednoducho povedané, „film je zrkadlom spoločnosti, pripravený odrážať jej najtajnejšie zložky a najnepatrnejšie napätie.“⁷⁶ Kracauerova teória tak ostáva platná aj po tom, ako berieme do úvahy jej kritiku.

⁷² Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film*, 312.

⁷³ Casetti, *Theories of Cinema: 1945-1999*, 212.

⁷⁴ Casetti, *Theories of Cinema: 1945-1999*, 154.

⁷⁵ John Belton, *Movies and Mass Culture*, 158.

⁷⁶ Casetti, *Theories of Cinema: 1945-1999*, 127.

2.2.2 Sociálna kritika v kinematografii

Filmy, ktoré môžeme zaradiť do skupiny zameriavajúcej sa na sociálne problémy sú také, ktoré do svojho príbehu integrujú väčší sociálny konflikt tak, že ho zasadia do individuálneho konfliktu medzi postavami. Takýto žáner filmu spája sociálnu analýzu a dramatický konflikt v rámci koherentnej naratívnej štruktúry, sociálny obsah je prenesený na dramatické udalosti a filmové rozprávanie je prispôsobené tak, aby na základe sociálnych problémov vznikol príbeh.

Sociálna kritika v kinematografii však nie je súčasťou vymedzeného žánru, ale funkcia, ktorú môže film realizovať v určitých časoch popri iných funkciách⁷⁷. Na základe tejto hypotézy Franck Fischbach skúma to, čo nám kino dokáže preukázať svojim jazykom o sociálnych problémoch v spoločnosti. Prichádza na to, že samotná kinematografia do veľkej miery propaguje sociálnu kritiku, alebo že samotné filmy sa realizujú ako formy sociálnej kritiky.⁷⁸ Film skratka predstavuje dokonalé miesto, kde je možné ukázať disfunkčné aspekty v spoločnosti a ponúknuť tak divákovi percepčný a emočný materiál, vďaka ktorému sa sám začne zamýšľať nad pochybnými elementami spoločnosti. Kinematografia vo Fischbachovom ponímaní ponúka špecifické objasnenie pojmu sociálna kritika: je to otázka zobrazenia spoločenskej reality a mocenských vzťahov, kde skutočná realita častokrát tieto vzťahy maskuje. To znamená, že kinematografia ako nástroj sociálnej kritiky chce zobrazíť to, čo sa spoločnosť častokrát snaží skryť sama pred sebou. A to je presne jej úloha – musí poukázať na to, že problém ostáva neviditeľný, respektíve prechádza bez povšimnutia.

V prvom rade spočíva funkcia sociálnej kritiky v opise toho „čo je zlé, čo nefunguje“, ⁷⁹ jej cieľom je vzbudiť úžas u diváka, ktorý je postavený tvárou v tvár negatívne mu spoločenskému javu. Sociálna kritika vo filme ukazuje, ako sa takýto jav prejavuje v každodennom živote protagonistov. Ďalšou charakteristikou filmovej sociálnej kritiky je, že sa nepokúša navrhovať riešenia situácie, ktorú popisuje. Existujú len otázky, respektíve finálne situácie plynúce z peripetií zobrazovaných v sociálnej realite. Tento rozdiel medzi „riešením“ a „problémom“ je špecifický pre sociálnu kritiku; zatiaľ čo „riešenie“ označuje šťastný normatívny horizont zrealizovaný v klasickom filme, vo filme uplatňujúcom sociálnu kritiku je

⁷⁷ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley: University of California Press, 2006), 81.

⁷⁸ Fischbach, *La critique sociale au cinéma* (Paris: Vrin, 2012).

⁷⁹ Fischbach, *La critique sociale au cinéma*, 29.

„problém“ výsledná situácia, v ktorej sa postavy vyvíjajú. Z toho dôvodu je v takýchto filmoch častokrát zobrazené extrémne násilie, pretože je len výsledkom predošlého porušenia sociálnej rovnováhy.⁸⁰ Týmto môžeme vysvetliť, prečo sa sociálna kritika často nachádza v kriminálnych či hororových žánroch. Práve preháňanie, ktoré je často typické pre tento žáner, umožňuje na veci nazerať iným spôsobom.⁸¹

Funkciou sociálnej kritiky v kinematografii nie je ponúkať riešenia v zmysle „toto je to, čo by sme mohli urobiť“, ale je to skôr silná expozícia problémov v zmysle „toto je to, čo sa práve deje“. Sociálna kritika sa nesnaží vytvárať dojem, že ponúka iluzionistické riešenia, nezaujíma ju happy-end. Fischbach sa dokonca odvoláva na kruhovú štruktúru, ktorá sa často nachádza v sociálne kritických filmoch: konečná situácia môže byť homologická s počiatočnou situáciou.⁸²

Otázkou je, ako je sociálna kritika prenesená na obrazovku. Vo všeobecnosti je najjednoduchším spôsobom interpretovať hlavnú postavu ako obeť sociálneho poriadku, čo umožňuje následné stotožnenie diváka s ústredným charakterom filmu. Často sa pod tým myslí najmä sociálne znevýhodnená postava – slúžka, dôchodca, dieťa, homosexuál, ktorý je svojim postavením už vopred „obeť“ sociálnych vzťahov. Takéto znázornenie však so sebou prináša risk, pretože je to príliš zjednodušujúce a divák príliš ľahko pocíti empatiu či lútosť, ktorá potom môže zakryť skutočný predmet kritiky. Zobrazenie utrpenia totiž nemusí byť jediný spôsob, akým môže sociálna kritika v kinematografii fungovať. Niektoré žánre nám dokážu namiešať koktejl rôznych prvkov, ktoré spolu vytvárajú pre sociálnu kritiku dokonalý priestor. Jedným z takých žánrov je v dnešnej dobe značne populárny *nordic noir*.

2.3 Nordic Noir

Ako už sme spomenuli v úvode, tradícia rozprávania príbehov je v škandinávskej kultúre hlboko zakorenená. Je produktom a zároveň je konštruovaná kultúrou, v ktorej existuje a to platí aj pre to, čo teraz nazývame *nordic noir*, žáner, ktorý vznikol v 40. rokoch 20. storočia v povojnovej Škandinávii. V tom čase každá škandinávská krajina okrem Švédska, ktoré zostalo neutrálne, bola zapojená do vojny buď tým, že bola spojeneckým územím alebo bola obsadená Nemcami. Povojnová trauma, ktorú tieto krajiny cítili, ich priviedla k rozvoju

⁸⁰ Fischbach, *La critique sociale au cinéma*, 46-47.

⁸¹ Eric Dufour, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Vrin, 2009), 50.

⁸² Fischbach, *La critique sociale au cinéma*, 115-118.

toho, čo považovali za nový a ľudskejší spôsob zaobchádzania so svojimi občanmi. Model solidarity a bezpečnosti štátu blahobytu bol zmysluplným modelom, ktorý ale čoskoro začal prejavovať napätie. Brodén tvrdí, že model so sebou priniesol obavy a úzkosť, ktoré zahŕňali „všadeprítomné násilie a korupciu v sociálnom štáte“.⁸³

Nordic noir sa ukázal ako prijateľný spôsob vyrozprávania príbehov o tom, čo sa deje v spoločnosti a začal sa formovať ako žáner s vlastnou identitou. Ak preskočíme polstoročie, ocitneme sa v dobe, kedy škandinávsky kultúrny export, najmä v oblasti kriminálnej drámy, prerástol do globálneho fenoménu.

2.3.1 Kriminálne seriály a škandinávsky úspech

Súčasná dráma kladie diváka do pomerne známej každodennej reality. Je to svet väčšinou svetského realizmu, ktorý opisuje miesta, témy, postavy a konflikty, ktoré sa zdajú byť podobné svetu, v ktorom žijeme. Napriek tomu, že sa jedná o fikciu, takéto televízne dramatické série majú tiež schopnosť odrážať konflikty a témy našej kultúry, rodinného a pracovného života a sústrediť sa na inštitúcie a trendy, ktoré ovplyvňujú našu každodennú realitu. Súčasná dráma má silné miesto na európskom televíznom trhu, medzi národným aj nadnárodným publikom.

Pokiaľ ide o televíziu, kriminálna dráma, rovnako ako v prípade kriminálnych románov a kriminálnych filmov, je zrejme najpopulárnejším žánrom v celej Európe. Kriminálna dráma nás vyvedie z normálnej, každodennej reality, z našej komfortnej zóny a rutín, ktoré často dominujú súčasnej klasickej dráme – hoci aj oni môžu odhaliť temnejšiu vrstvu pokojnej reality. Kriminálna dráma je o živote a smrti, o zákone a poriadku, o morálke a etike a o porušovaní týchto základných pravidiel a noriem, na ktorých je naša spoločnosť postavená. Zároveň získavame príležitosť prežiť rozpoznateľné prvky každodenného života tým, že sa identifikujeme s obetami alebo detektívmi, ktorí sa snažia konfrontovať zločin a zlo, aby nás priviedli späť k normálnosti. Sledovanie kriminálnej drámy by sa dalo prirovnať k hľadaniu potenciálnej katastrofy, získavame tak pocit, že sa rútime do priepasti pod našou zdanlivo bezpečnou a ustálenou pozíciou občanov spoločnosti.

⁸³ Daniel Brodén, „The Dark Ambivalences of the Welfare State: Investigating the Transformations of the Swedish Crime Film,“ in *Northern Lights: Film and Media Studies Yearbook* 11 (9), 97-98 (Bristol: Intellect, 2011).

Ako uviedla Sue Turnbull vo svojej štúdii o zločine, *The TV Crime Drama*, existuje niekoľko generických kódov, množstvo súvisiacich tém, znakov a konfliktov, ktoré definujú kriminálnu drámu naprieč celou Európou a na medzinárodnej scéne.⁸⁴ Môžeme samozrejme určiť kultúrne a národné rozdiely týkajúce sa prostredia, štýlu a konkrétneho kontextu, v ktorom kriminálna dráma vzniká. Žáner ako celok však pri svojom „cestovaní“ medzi kultúrami získava schopnosť spojiť prvky spoločenského realizmu so šokom, vzrušením, hororom a jasným prejavom ľudskej degradácie a hrdinstva. Polícia alebo detektív - a v mnohých formách aj politici, sudcovia a súdy – sa stavajú za zákon a poriadok, ale často sú tiež nahlodaní korupciou a morálnym rozpadom. Psychologické rozpätie, krajné emócie a napätie v kriminálnej dráme, či skutočnosť, že samotný základ nášho života a spoločnosti je v ohrození, je pravdepodobne jedným z dôvodov celosvetovej popularity tohto žánru.

A sú to najmä škandinávске televízne drámy, ktoré dosahujú za posledné desaťročie medzinárodný triumf. Od úspechu seriálu *Forbrydelsen* (Zločin, *The Killing*) americký a európsky televízny trh monitoruje kriminálne seriály zo severských krajín. Pôvodné formáty boli vysielané na mnohých televíznych staniciach po celom svete, nevnímajúc Česko a Slovensko. Takýto vývoj kvalitných škandinávskych príbehov mal za následok niekoľko adaptácií: *Äkta människor* (*Real Humans*) viedol k americko-britskej adaptácii, *Zločin* k tureckej a americkej. Seriál *Bron / Broen* (*The Bridge*) sa dočkal americkej a britsko-francúzskej adaptácie.

Neexistuje jedno univerzálne vysvetlenie obľúbenosti fenoménu škandinávskych televíznych seriálov. Kombinácia niekoľkých kľúčových faktorov, ako sú modely naratívu alebo špecifiká severskej estetiky možno považovať za hnacie sily medzinárodného úspechu severských príbehov. Za jedno z ďalších vysvetlení môžeme považovať aj celosvetovú popularitu škandinávskych kriminálnych románov, ktoré sa radia medzi žáner *nordic noir*.⁸⁵ Práve to uvoľnilo cestu *nordic noir* seriálom.

2.3.2 *Nordic noir* ako nástroj politicko-sociálnej kritiky

Nedostatky škandinávskeho sociálneho štátu sú pre žáner severskej kriminálnej fikcie kľúčové. Krajiny, ktoré sú domovom severských tvorcov, sú prosperujúce a organizované, no

⁸⁴ Sue Turnbull, *The TV Crime Drama* (United Kingdom: Edinburgh University Press, 2014), 10.

⁸⁵ Susanne Eichner a Lothar Mikos, „The Export of Nordic Stories,“ *The International Success of Scandinavian TV Drama Series* (38) 2: 19 (Göteborg: Nordicom Information, 2016).

ochrana, ktorú poskytuje systém sociálnych benefitov skrýva aj temnú stranu. Severský model štátu blahobytu si v zahraničí rozvinul reputáciu ako zlatá stredná cesta medzi kapitalizmom a komunizmom a ľudia z iných častí sveta sú preto zvedaví na škandinávsky druh blahobytu. Aj keď momentálny stav škandinávskych spoločností už nie je tak bezchybný, mnohí stále veria v idealistické zobrazenie týchto štátov.

Severský kriminálny žáner sa z veľkej časti zaoberá realistickým zobrazením súčasnej spoločnosti a toto zameranie robí zo žánru *nordic noir* vynikajúcu sondu do systému sociálneho štátu. Je správne sa domnievať, že kriminálny žáner je jedným z hlavných zdrojov informácií o severských krajinách pre mnohých ľudí, pretože tieto informácie ponúka v atraktívnom a ľahko dostupnom formáte príbehov. Mnoho tvorcov uplatňuje kritickú perspektívu pri zobrazovaní štátu blahobytu a jeho spoločnosti, skúmajúc ich skutočné fungovanie. Čitateľovi, respektíve divákovi, je tak ponúknutý pohľad zvnútra spoločnosti, insiderská perspektíva, vďaka ktorej sa dozvedia o jeho nedokonalých aspektoch a o tom, že dokonalá Škandinávia nie je taká dokonalá. *Nordic noir* využíva rozpoznateľné severské javy, prostredie, svetlo, klimatické podmienky, jazyk a témy ako rodová rovnosť a sociálno-demokratický štát blahobytu.⁸⁶

Kritika štátu blahobytu v *nordic noir* je naozaj významná a autori identifikujú záujem o súčasnú spoločnosť a jej smerovanie a rozvoj ako jednu z kľúčových tém žánru.⁸⁷ Kerstin Bergmanová si vo svojej publikácii kladie otázku, prečo práve autori z bezpečného a sociálneho Švédska zaujali čitateľov kriminálneho žánru na celom svete. Naznačuje, že tzv. *killer marketing* a vzrastajúca zvedavosť týkajúca sa „exotického“ severského štátu blahobytu, skľučujúcich prírodných podmienok a údajnej rodovej rovnosti rozširujú diela týchto autorov po celom svete. Autorka identifikuje päť hlavných charakteristík žánru, konkrétne „efekt Stiega Larssona“ (popularizácia severskej kultúry), kritika štátu blahobytu, rodová rovnosť súvisiaca so silným postavením ženy, exotická krajina a prostredie a silná väzba na tradíciu anglo-americkéj kriminálky.⁸⁸

⁸⁶ Anne Marit Waade, „Små steder og store forbrydelser – stedspecifik realisme, provinsmiljø og rurale landskaber i skandinaviske krimiserier,“ in *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster*, ed. by Gunhild Agger (Göteborg: Nordicom Information, 2010), 122.

⁸⁷ Gunhild Agger, „Emotion, Gender and Genre: Investigating The Killing.“ *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 9 (1): 114. doi:10.1386/nl.9.111_1, 2011.

⁸⁸ Kerstin Bergman, *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir* (Milan : Mimesis Edizioni, 2014).

Aj podľa Bondenbjerga skúma *nordic noir* systematicky „praskliny, ktoré sa objavili v ideáli sociálnej demokracie“.⁸⁹ *Nordic noir* našiel v Škandinávii prehnuté miesta a mapuje skorumpovateľné inštitúcie, či už ide o nadnárodné spoločnosti alebo celú štruktúru politickej moci.⁹⁰ Samotný termín *nordic noir* esteticky odkazuje na štýl temnoty a tragické témy a príbehy, no má aj sociálne konotácie, a hoci je Škandinávia často videná ako utopisticky fungujúca sociálna spoločnosť, temnota, ktorú riešia tieto seriály, skôr poukazuje na hroziaci sociálny a politický rozpad. Pre Robbinsa je „*nordic noir* okrem iného známy aj svojimi výraznými ľavicovými tendenciami a nekompromisným pohľadom na škandinávsky model štátu blahobytu.“⁹¹ Žáner sa tak stáva hlavným a veľmi výživným kritikom štátu a jeho systému a čiastočný odraz jeho nedostatkov môžeme sledovať vo výbere sociopatických ženských hlavných hrdiniek.⁹²

Princíp, v ktorom sa okrem dejovej linky sústrediaccej sa na zločin, postupne rozvíja dejová linka poukazujúca na temné pozadie motivácie tohto zločinu, sa nazýva *double story-telling*, alebo princíp dvojitého rozprávania a je to jeden z hlavných znakov *nordic noir*. Zobrazuje spoločnosť v prekvapivom a niekedy provokatívnom svetle. V dvojitom rozprávaní sa kriminalita zasadzuje do kontextu spoločnosti a jej inštitúcii, medzi ktoré patria aj politické a kapitalistické mocenské štruktúry. Vyšetrovanie zločinu sa tak spája s „vyšetrovaním“ iných tém ako sú integrita politiky, sociálne nerovnosti a zosúladenie pracovného a rodinného života.⁹³ Podľa Bondebjerga sa naratívna a dejová štruktúra v *nordic noir* opiera o štyri základné sféry: politika/parlament, sociálny priestor, rodinný život a médiá, tie však v tejto diplomovej práci vynecháme, keďže je to oblasť najmenej súvisiaca so štátom blahobytu. V seriáli úvod vždy jasne stanovuje tieto témy a vo všetkých epizódach môžeme sledovať intenzívne prelínanie medzi ich virtuálnymi priestormi. Celá dynamika a konštrukcia príbehu je založená na predpoklade, že moderná politika je definovaná tým, ako sú dané oblasti prepojené a akým spôsobom sa navzájom ovplyvňujú.⁹⁴

⁸⁹ Id Bondebjerg, *The Mediatization of politics in contemporary Scandinavian film and television* (Basingstoke: Palgrave Communications, 2015).

⁹⁰ Bondebjerg, *The Mediatization of politics in contemporary Scandinavian film and television*.

⁹¹ Bruce Robbins, „The Detective Is Suspended: Nordic Noir and the Welfare State, “ dostupné na: http://post45.research.yale.edu/2015/05/the-detective-is-suspended-nordic-noir-and-the-welfare-state/#footnote_0_5689, 28. apríla 2019.

⁹² Robbins, „The Detective Is Suspended: Nordic Noir and the Welfare State.“

⁹³ Hochscherf, Philipsen, *Beyond the Bridge. Contemporary Danish Television Drama*, 114.

⁹⁴ Bondebjerg, *Transnational European television drama: Production, Genres and Audiences*, 208.

V *nordic noir* je proces riešenia prípadu priamo spojený s niekoľkými súčasnými politickými problémami a politika je takpovediac centrom riešenia zločinu a policajnej práce. Divákovi podáva myšlienku, že vrah je viac motivovaný túžbou po verejnej kritike, než vlastnými osobnými záujmami a emóciami. Jeho víťazstvo spočíva nie v prevedenom zločine, ale v tom, že sa mu darí kritizovať hranice štátu blahobytu pri zaobchádzaní s bezdomovcami, zdravotne postihnutými, či pri prístupe k životnému prostrediu. Vedome vyzýva policajné sily, a tým aj štát, aby naplňali svoje vlastné hodnoty.⁹⁵

Seriály vrhajú kritické svetlo na škandinávsku spoločnosť a zdôrazňujú problémy ako sú rastúca nerovnosť, sociálne nepokoje, kultúrne napätie a rasizmus. Autori popisujú spoločnosť z ich uhla pohľadu, kde pod oficiálnym obrazom štátu blahobytu môžeme nájsť vrstvu chudoby, kriminality a brutality. Krajiny podľa nich smerujú ku kapitalisticky chladnej a neľudskej spoločnosti, kde sa bohatí stávajú bohatšími a chudobní chudobnejšími.⁹⁶

Čo sa týka osobného života postáv, pravidlo v žánri je, že vyšetrovatelia sú bez ohľadu na pohlavie slobodní, rozvedení alebo ovdovení, prípadne osamelými rodičmi jedného dieťaťa.⁹⁷ Sú to moderní workoholici s vysokými štandardmi na samých seba a ideálmi vzťahujúcimi sa k ich práci, ktorí nemajú čas na nič – ani na základné ľudské potreby ako napríklad jedlo. Z toho potom pramení náchylnosť na psychické problémy. Rodinné drámy majú v *nordic noir* svoje pevné miesto, zločin sa dostane pod kožu celej rodiny a tá sa väčšinou totálne rozpadne, sledujeme komplexné zobrazenie utrpenia predtým celistvej jednotky, ktorú roztrhá žiaľ a smútok.

Obnova poriadku alebo šťastné konce nemajú v *nordic noir* priestor. Divák ostáva zanechaný s pocitom prázdnoty a utrpenia, z ktorého niet východiska. To je jedným z hlavných rozdielov oproti kriminálnym seriálom západného typu. Nenastáva žiadna katarzia, žiadny prísľub lepšej budúcnosti. Zločiny sa vyriešia, no vrahovia ostávajú nepotrestaní a zodpovední ostávajú neodhalení. Politika, spoločnosť a ani postavy nesmerujú k lepšiemu koncu, práve

⁹⁵ Eva Novrup Redvall, *Writing and producing television drama in Denmark: From the Kingdom to the Killing* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016), 48.

⁹⁶ John Lloyd, „The Art of Darkness,“ *Financial Times*, 25. marca 2011. <https://www.ft.com/content/6d092842-5664-11e0-84e9-00144feab49a>, 28. apríla 2019.

⁹⁷ Agger, „Emotion, Gender and Genre: Investigating The Killing,“ 119.

naopak, vraciame sa na začiatok, prípadne je ich osud ešte horší, ako bol. Toto sa odzrkadľuje aj na celkovom estetickom spracovaní, bez ktorého by *nordic noir* nebol tým, čím je.

2.3.3 *Nordic noir* a vizuál

Dôležitú úlohu pri identifikovaní žánru *nordic noir* takisto hrá aj výprava, respektíve prostredie, v ktorom sa daný dej uskutočňuje. Sivá, pochmúrna, studená škandinávská krajina, kde sa noci bez rozlíšenia prelievajú do dní, ponúka ideálny tón a atmosféru, v ktorej sa môžu udiť „zlé veci“. Príbehy sa odvíjajú v chladnej a beznádejne pôsobiacej klíme, kde na nás veľmi živo pôsobia prenikajúce pocity izolácie a osamelosti. Podľa Jeremyho Megrawsa je ponurá škandinávská krajina, často odrážajúca myšlienky postáv, jedným z najdôležitejších naratívnych komponentov tohto žánru.⁹⁸ Takisto Jensenová a Waadová tvrdia, že prvky *nordic noir* ako chladné počasie, dážď a vietor podtrhujú severské klimatické podmienky a zdôrazňujú životné nepríjemnosti a dilemy postáv.⁹⁹

Autori knihy *Locating Nordic Noir* sa zameriavajú pri analýze vizuálnej stránky tohto žánru najmä dvomi faktormi, konkrétne riešia *locations*, alebo miesta a *colour*, alebo farbu. Tieto dva elementy sú podľa nich pre estetickosť tohto žánru najdôležitejšie.¹⁰⁰ Hustá temnota, ľahko rozoznateľné scény s baterkami ako jediným zdrojom svetla, hra so svetlom a tieňom, nočné mestské panorámy s umelým osvetlením, to všetko sú definujúce vlastnosti *nordic noir* a jeho farby. Na druhej strane architektúra, krajina a severský dizajn sú spoločné znaky *nordic noir* a jeho miest. Umiestnenie dizajnových objektov je častokrát nápadné a slúžia ako vizuálnej pozadie v mnohých scénach, pretože dotvárajú charakter postáv a znaky, na základe ktorých môžeme identifikovať napríklad ich spoločenský status či iné vlastnosti. Zmysel pre autenticitu je vo všeobecnosti súčasťou kriminálneho žánru a môžeme nájsť niekoľko príkladov, kde skutočné budovy a miesta slúžia ako rekvizita v seriáli. Niekedy sa používajú ako umiestnenie fiktívneho miesta, ale veľmi často odvolávajú sami na seba ako na autentický objekt.¹⁰¹

⁹⁸ Vestrheim, „What is Nordic Noir?“

⁹⁹ Pia Jensen, Anne Waade, „Nordic Noir challenging ‘the language of advantage’: Setting, light and language as production values in Danish television series,“ *The Journal of Popular Television*, 7 (13): 194, 2013.

¹⁰⁰ Hansen, Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*.

¹⁰¹ Hansen, Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, 172.

Podľa Karin Johannissonovej je významný vizuálnym prvkom žánru *nordic noir* aj melanchólia, nielen tá týkajúca sa postáv alebo príbehu, ale práve tá, ktorá je vyobrazená.¹⁰² V niektorých severských seriáloch je melanchólia vykreslená ako všeobecná spoločenská a existenčná podmienka, keďže podľa niektorých vedcov v týchto krajinách v dôsledku svetelných a klimatických podmienok dochádza k určitým kultúrnym praktikám, napríklad spoločné trávenie chvíľ počas súmraku.¹⁰³

No pre plné pochopenie toho, ako *nordic noir* pracuje s melanchóliu, nie je dôležité len pozerieť, ale aj počuť. Aj v tomto prípade hrajú významnú úlohu miesta, ktoré rámcujú danú scénu. Divák, obklopený zvukom sprostredkovávajúci iný estetický a zmyselný zážitok ako ten vizuálny, sleduje scénu a podvedome vníma expresívnu funkciu zvuku, ktorý funguje ako meta-komunikatívny prvok a odhaľuje emocionálny stav postavy alebo celkový tón scény, čo zvyšuje pocitovú odozvu sledujúceho.¹⁰⁴ Tieto zdanlivo jednoduché prvky vytvárajú oveľa viac ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Dopomáhajú k scénam, ktoré navodzujú náladu, tón, atmosféru a emóciu. Bez nich by *nordic noir* nebol tým, čím je.

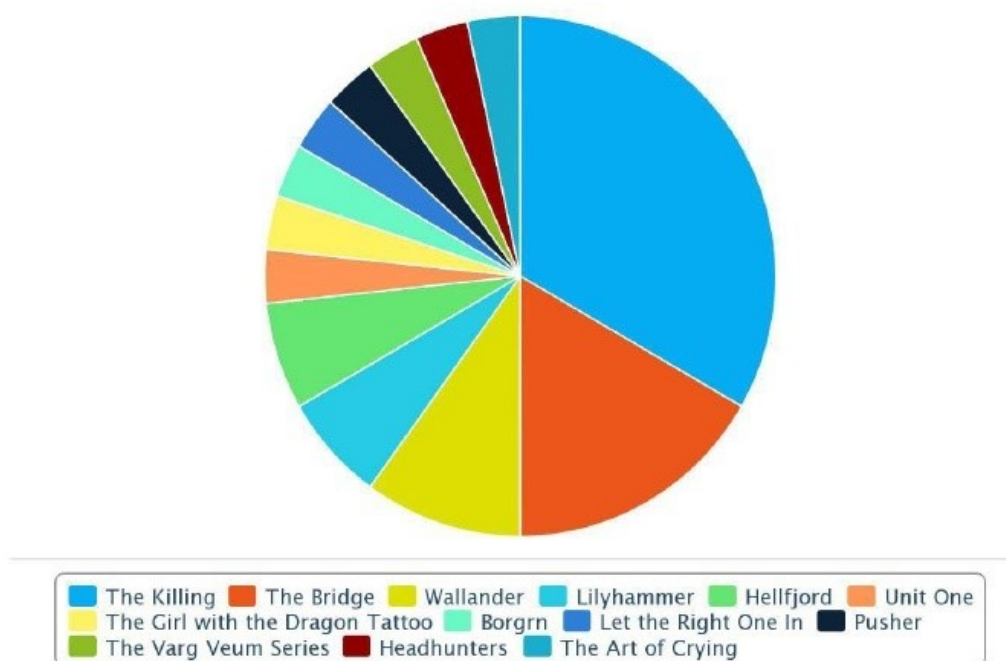
Identifikovať jeden seriál, ktorý by bol pre *nordic noir* najviac reprezentatívny, je pri množstve nových seriálov vznikajúcich s takmer ročnou pravidelnosťou, naozaj ťažké. Po štúdiu relevantnej literatúry a po zhliadnutí niekoľkých severských kriminálnych drám sme sa rozhodli v tejto práci skúmať seriál *Zločin*, nielen preto, že je považovaný za priekopníka *nordic noir* na severe, ale aj preto, že ho samotní diváci označujú za „seriál, ktorý je najviac *nordic noir*“, ako ukazuje nižšie priložený graf. Graf bol zostavený na základe internetového hlasovanie na webovej stránke venujúcej sa žánru *nordic noir* a následnej bol použitý v článku Emmy Vestrheimovej.¹⁰⁵

¹⁰² Karin Johannisson, *Melankoliska rum* (Falun: Scandbook AB, 2009), 29.

¹⁰³ Anne Marit Waade, „Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music,“ *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 12 (4): 383, 2017.

¹⁰⁴ Iben Have, „Bmusik og baggrundfølelser – underlægningsmusik i audiovisuelle medier,“ *Psyke og Logos* 28 (1): 243, 2007.

¹⁰⁵ Vestrheim, „What is Nordic Noir?“



Obrázok 1: Anketa o nordic noir

Ďalším základným kritériom pre výber seriálu ostáva jeho aktuálnosť a takisto dosah na široké publikum, keďže bol vysielaný vo viacerých európskych krajinách, dosahoval výbornú sledovanosť a dočkal sa viacerých remakov.¹⁰⁶ Okrem toho ide o jediný seriál svojho druhu, ktorý bol zasadený čisto do dánskeho prostredia a nebol vytvorený ako koprodukcia, tzn. na jeho tvorbe sa nepodieľali iné severské krajiny, čo uľahčuje analýzu vybraného terénu – Dánska.

¹⁰⁶ Mike Hale, „The Danes do Murder Differently,“ *New York Times*, 28. marca 2012, dostupné na: <https://www.nytimes.com/2012/04/01/arts/television/comparing-the-killing-to-the-show-forbrydelsen.html>, 28. apríla, 2019.

3 Seriál *Zločin*

Forbrydelsen, v českej verzii *Zločin*, po anglicky *The Killing*, je dánsky televízny seriál režirovaný Sørenom Sveistrupom a produkováný dánskou rozhlasovou spoločnosťou DR v spolupráci s nemeckou verejnoprávnou televíziou ZDF. Prvýkrát bol odvysielaný na dánskych obrazovkách na kanáli DR1 7. januára 2007 a odvtedy sa vysielal v mnohých ďalších krajinách po celom svete.

Dej je zasadený do prostredia dánskeho hlavného mesta a ústrednou postavou seriálu, ktorá prepája medzi sebou jednotlivé série, je policajná vyšetrovatelka Sarah Lundová. V každej sérii sledujeme vyšetrovanie zločinu deň po dni, pričom každá približne 50-minútová epizóda pokrýva daných 24 hodín. Seriál je známy pre svoje dokonale premyslené zápletky, nečakané dejové zvraty, mrazivý tón a vyvážený dôraz na príbehy hlavných postáv a zobrazenie vplyvných politických kruhov spolu s policajným vyšetrovaním. Seriál bol niekoľkokrát vyzdvihovaný za úspešné herecké výkony a dôveryhodnú ukážku dánskeho prostredia.¹⁰⁷

Podobne, ako vo všetkých ostatných severských kriminálnych seriáloch, ktoré sa inšpirovali *Zločinom*, sa rozprávanie skladá z troch základných naratívnych prvkov. Okrem hlavného vyšetrovania máme možnosť sledovať súkromný život Sarah Lundovej a iných hlavných postáv seriálu. Ďalšou zložkou je prepojenie trestného činu s dánskou politikou: v prvej sérii voľby na starostu Kodane, v druhej sérii pokusy nového ministra spravodlivosti objasniť vojnový zločin a nakoniec prepletenie politiky a ekonomiky v čase rozpuku globálnych korporácií a finančnej krízy.¹⁰⁸

Podľa Sveistrupa by mal byť *Zločin* vnímaný ako seriál, ktorý nastavuje zrkadlo reality a používa metaforu s motýlím efektom, kde jedna udalosť má vplyv na mnoho rôznych vrstiev v spoločnosti, od celej školy až po kariéru konkrétneho politika.¹⁰⁹ Pred tým, ako začneme so samotnou analýzou seriálu, je dôležité si v stručnosti zhrnúť dej jednotlivých sérií.

¹⁰⁷ Tommy Grøn, „DR-dramaer: 'Forbrydelsen' er bedst - 'Borgen' er værst,“ Politiken, 27. septembra 2010, dostupné na: <https://politiken.dk/kultur/medier/art4976491/DR-dramaer-Forbrydelsen-er-bedst-Borgen-er-værst>, 28. apríla 2019.

¹⁰⁸ Hochscherf, Philipsen, *Beyond the Bridge: Contemporary Danish Television Drama*, 106.

¹⁰⁹ Ibid, 114.

3.1 Zhrnutie deja troch sérii seriálu *Zločin*

Prvá séria seriálu začína dňom, ktorý má byť pre Sarah Lundovú posledným dňom v koži vyšetrovateľky dánskej polície. Chystá sa presťahovať do Švédska so svojim snúbencom a jej dospelým synom Markom, ktorého má z prechádzajúceho vzťahu. Jej plány sú zmarené brutálnou vraždou 19-ročnej školáčky Nanny Birk Larsenovej. Divák v skutočnosti nedostane možnosť vidieť aktuálny zločin, no aj bez toho predstavuje seriál zlovestný príbeh plný napätia počas všetkých troch sérii. Ako sa v priebehu deja dozvedáme z policajného vyšetrovania, dievča bolo pred vraždou mučené a znásilnené a až potom utopené v kufri auta. Okrem komplexného pátrania, ktoré spolu vedú Lundová s kolegom Janom Meyerom sa seriál tiež výrazne venuje zobrazeniu rodiny Birk Larsenovej a ich neznesiteľného smútku a túžbe po spravodlivosti. Prípad je však spojený nielen s bezprostredným Nanniným okolím, ktoré zahŕňa rebelskú školskú partiu a expriateľa, s ktorým prekonala chaotický rozchod, ale aj s vyostrenou politickou kampaňou medzi vládncim starostom Paulom Bremerom a jeho liberálnym protikandidátom Troelsom Hartmannom.

Prostredníctvom množstva zvrátov vzbudzuje seriál pocit neistoty a diváci majú neustále dôvod v istých chvíľach podozrievať z beštiálnej vraždy takmer každú zo spomenutých postáv. Zoznam potenciálnych podozrivých tak zahŕňa otca Nanny, Theisa, jej učiteľa Ramu, kandidátov Bremera a Hartmanna či ich blízkych spolupracovníkov, rodinného priateľa Vagna Skærbæka, plus niekoľko ďalších bezvýznamnejších postáv, ktoré sa vynárajú do popredia počas vyšetrovania. Vrah dokonca zabije aj Lundovej partnera Jana, ktorá sa musí vyrovnáť s pocitom viny a pokúsiť sa dosiahnuť spravodlivosť všetkými možnými spôsobmi.

Druhú sériu začíname o dva roky neskôr, kedy Sarah pracuje v službách pohraničnej polície v provinčnom juhodánskom mestečku. Jediné postavy, ktoré tvoria kontinuum z predošlej série, sú práve Lundová a jej policajný šéf Lennart Brix. Jej súkromný život vyzerá byť v troskách a v dôsledku problémov z predchádzajúceho prípadu bola degradovaná na súčasnú pozíciu. Situácia sa však mení, keď je povolaná Brixom do Kodane, aby pomohla so zložitým vyšetrovaním vraždy. Právnička Anne Dragsholmová bola zavraždená a o priznaní jej manžela sa vedú rôzne pochybnosti. Lundová skúma prípad spolu s vyšetrovateľom Ulrikom Strangem a podobne, ako tomu bolo predtým, je prípad čoskoro spojený s politickým dianím. Vysvitne, že Dragsholmová pracovala ako vojenská právna poradkyňa a existuje podozrenie, že by mohla byť spojená s krytím vojnového zločinu spáchaného dánskymi jednotkami počas

mierovej misie v Afganistane. Keď novo zvolený minister spravodlivosti Thomas Buch a jeho úrad odhalí viac dôkazov o tejto krutosti, dostáva sa pod tlak členov vlády. Tí chcú, aby prerušil svoje vyšetrovanie, ktoré by teoreticky mohlo ohroziť prijatie nových protiteroristických opatrení.

Keď dôjde k zabitiu ďalšieho člena spomínanej jednotky, vynárajú sa dve možné vysvetlenia: jedno, uprednostňované veľkou časťou vládnych predstaviteľov, naznačuje, že za vraždami stojí jednotka islamských teroristov. Druhé však načrtáva možnosť, že páchateľ pochádza z „vnútra“, konkrétne z ozbrojených síl. Toto vysvetlenie je navyše podporované tvrdením seržanta Jensa Petera Rabena, ktorý poznal obe obete a tvrdí, že existuje dôstojník, známy pod prezývkou Perk, ktorý popravil celú afganskú rodinu. Ten je podľa záznamov ale mŕtvy, no zdá sa, že niekto iný používa jeho identitu. Pri ceste do Afganistanu Lundová a jej kolega objavujú kosti zabitej rodiny, čím sa potvrdzujú Rabenove tvrdenia o vojnovom zločine. Po návrate tak sledujú nového podozrivého, moslimského kapitána Bilala s protiislamistickými názormi, no sú akurát svedkami jeho samovražedného atentátu. V momente, kedy sa zdá, že vyšetrovanie sa dostane do slepej uličky a ostane nevyriešené, Strange omylom prezrádza detail, ktorý by poznal len vrah. Lundová ho nakoniec v čiastočnej sebaobrane zastrelí.

Tretia a zároveň posledná séria sa odohráva počas volebnej kampane, silno poznačenej globálnou finančnou krízou, v ktorej liberálny premiér Kristian Kamper bojuje proti lídrovi opozície Andersovi Ussingovi. Sarah Lundová sa snaží po 25 rokoch pôsobenia v policajnom zbore posunúť z miesta a dáva si dokopy nielen pracovný, ale aj osobný život. Kúpila si malý dom so záhradou a chce obnoviť problémový vzťah s jej teraz už 20-ročným synom Markom. Znovu sa jej však do cesty postaví vyšetrovanie vraždy, v kodanskom prístave nájdu pozostatky troch zavraždených námorníkov na lodi patriacej spoločnosti Zeeland. Spolu s bývalým milencom Matthiasom Borchom pátrajú po páchateľovi, no pátranie je vzápätí zatienené únosom 9-ročnej Emilie, dcéry Roberta a Maje Zeuthenových. Ropný a lodný gigant Zeeland má na starosti práve rozvedený miliardár Zeuthen, čo ho nepriamo spája s vraždami. V čase finančnej krízy spoločnosť rieši možný presun sídla a výroby do zahraničia, čo je veľmi výbušná téma pre premiéra Kampera. Divák sa dozvedá, že únoscovi ide o vyrovnanie dlhov z minulosti, dlho nie je jasné o čo presne ide a zatiaľ čo Zeuthen a polícia zúfalo pátrajú po Emilii, ukáže sa, že jeho osobný asistent Reinhardt je spojený s prípadom starej vraždy, tej istej, o ktorú sa zaujíma aj páchateľ. V poslednej epizóde horúčkovité pátranie po dievčatku

nakoniec úspešne končí, rovnako ako aj voľby pre Kampera a jeho tím. Reinhardt je odsúdený k spravodlivosti rukou Sarah Lundovej, ktorá ho zastrelí a seriál sa uzavrie v momente, kedy si Lundová aj divák uvedomujú jej osobnú tragédiu.

V nasledujúcej časti pristúpime k podrobnej obsahovej analýze vybraného seriálu, ktorý nám umožní jednoduchšie identifikovať konkrétne prvky podliehajúce sociálnej kritike a určiť, akým spôsobom k nim táto kritika pristupuje.

4 Obsahová analýza seriálu *Zločin*

V nasledujúcej kapitole budeme analyzovať seriál *Zločin* a jeho špecifické scény, ktoré sme identifikovali ako často sa opakujúce naprieč celým sledovaním. Takéto scény majú podľa nás za úlohu pritiahnuť divácku pozornosť na určitý aspekt, ktorý týmto spôsobom podlieha kritike zo strany tvorcov seriálu.

Scény sú okomentované z pohľadu diváka a vo veľkej miere obsahujú citáty postáv, ktoré sú zaznamenané v angličtine v poznámkach pod čiarou s presným epizodickým a časovým určením, kedy S označuje číslo série a E číslo epizódy. Po tomto upresnení nasleduje *timestamp*, časová značka, ktorá vyjadruje čas, v ktorom sa daný výrok začal uskutočňovať. Za tým nájdeme už samotný výrok, preložený z dánčiny do angličtiny pre lepšiu zrozumiteľnosť. V texte je potom angličtina nahradená slovenčinou.

V analýze sa budeme vyhýbať dejovému prerozprávaniu príbehu, na približnú orientáciu slúži časť 4.1. Navyše, epizodické udalosti nie sú pre predkladanú diplomovú prácu až tak dôležité.

4.1 Politika

Jednou z kategórií, ktoré sme si určili v diplomovej práci, je odraz kritiky politického systému v nami vybranom seriáli, kde sa dej v každej sérii zasadzuje do širšieho politicko-sociálneho kontextu a poukazuje na kontroverzné politické problémy nielen miestneho, ale aj medzinárodného charakteru. Zamlčané previazanie politických kruhov a iných mocenských štruktúr je jednou z ústredných tém a v seriáli sa tieto väzby dostávajú na povrch. Nesledujeme tak len politické procesy, ktoré sú bežne dostupné každému občanovi demokratického štátu a odohrávajú sa v „popredí“ (napríklad priebeh politickej kampane), ale aj procesy odohrávajúce sa „v pozadí“, to znamená rôzne politické manipulácie a machinácie, pri ktorých sú vo väčšine prípadov prekročené etické hranice, v niektorých prípadoch dokonca zákon samotný.

Vo všetkých troch sériách nám seriál ponúka reprezentáciu dánskej vlády cez kľúčovú politickú postavu a jej bezprostredného pracovného okolia. Postupne ide o kandidáta na starostu hlavného mesta, o nastupujúceho ministra spravodlivosti a nakoniec o samotného dánskeho premiéra. Výber takto dôležitých politických funkcií naznačuje, že tvorcovia seriálu sa neobávali zatnúť do živého, na druhej strane je dôležité zdôrazniť, že vo všetkých troch

prípadoch sú politickí predstavitelia na začiatku vykreslení ako muži s osobnou integritou, ktorí do politiky vstúpili s úmyslom robiť veci „inak.“

Postupne sa pozrieme sa konkrétne zobrazenie neférových bojov o politickú moc svedčiacich o tom, že korupcia nie je cudzia ani tejto krajine. Ďalej preskúmame, ako boli v seriáli vykreslené politické problémy s medzinárodným dosahom a v závere venujeme pozornosť problematike ovplyvňovania iných inštitúcií politickou mocou, na ktoré tvorcovia evidentne narážajú.

4.1.1 Boje o politickú moc

Naprieč celým seriálom sa politické boje odohrávajú v momente, kedy nastáva na politickej scéne zmena. V prvej sérii vstupujeme do deja uprostred politickej kampane na post starostu Kodane, v druhej sa strieda bývalý a nový minister spravodlivosti a hlavnou témou vo vláde je hlasovanie o antiimigračnom zákone. V poslednej sérii sa opäť ocitneme v predvolebnej kampani, tentokrát však ide o voľby do dánskeho parlamentu.

Hneď na začiatku prvej série sa zoznamujeme s Troelsom Hartmannom, ktorý sa uchádza o funkciu starostu hlavného mesta. Je vykreslený ako inteligentný, stále relatívne mladý muž a čestný politik, ktorý hrá férovo a je zásadový, čím vytvára kontrast k dlhoročnému „arogantnému a tvrdohlavému“¹¹⁰ starostovi Poulovi Bremerovi.

Väčšina kampane sa paradoxne neodohráva vo verejnom priestore, ale je ukrytá pred očami verejnosti, za zavretými dverami, čo vyvracia teóriu o transparentnosti dánskeho štátu. Seriál divákovi ponúka možnosť za tieto dvere nahliadnuť a hneď v úvodnej časti prvej série môžeme spozorovať snahu Bremera, oprávnene obávajúceho sa o svoje miesto, o manipuláciu s mladším kandidátom.

Hartmann prichádza za Bremerom, ktorý sa s ním chcel stretnúť, no telefonuje a necháva Hartmanna čakať, čím očividne dáva najavo svoju nadradenosť. Scéna je málo osvetlená, odohráva sa v prítmí. To umocňuje atmosféru niečoho tajomného, niečoho, čo by malo ostať ukryté pred očami verejnosti, ale na druhej strane sa odohráva v rokovacej sále, čiže na mieste, kde sa uskutočňujú reálne rozhodnutia.

¹¹⁰ S1E1, 18:06: „Yet another image of an arrogant and wilful mayor.“

Hartmann si medzičasom prehliada starostove knihy, čoho sa Bremer po dokončení telefonátu chytí a anekdotou o Cicerovi – Cicero, ktorý mohol ďaleko zájsť, ak by počkal na správny okamih – naznačuje, ktorým smerom sa bude rozhovor ďalej uberať. Bremer najskôr gratuluje Hartmannovi k úspechom vo volebných prieskumoch, naďalej si však udržiava nadradenú pozíciu, kedy sa protikandidátovi prihovára s falošným úsmevom z priestorov rečníckeho pultu, zatiaľ čo Hartmann sedí v lavici a utvrdzuje ho slovami, že „by bol určite dobrý starosta, no ešte nie tentokrát.“¹¹¹



Obrázok 2: Bremer a Hartmann v rozhovore. Sveistrup, *Forbrydelsen I*, 2007.

Bremer pomaly schádza na Hartmannovu úroveň a približujúc sa k nemu mu prezentuje už vážnym tónom svoju ponuku¹¹² – počkať ešte jedno volebné obdobie s kandidatúrou a na oplátku dostať miesto v Bremerovom tíme, blízko politického rozhodovania. Z Hartmannovej mimiky je jasné, že takáto ponuka mu je proti srsti, dokonca až odporná, od Bremera viackrát odvracia pohľad úplne iným smerom. Vo chvíli, keď ponuku odmieta sa postaví a fyzicky sa dostáva nad úroveň už sediaceho Bremera, čím si role nadradeného – podradeného jasne vymenia. Tentokrát však nejde o vzťah nadradenosti –

¹¹¹ S1E1, 20:14: „I think you’ll be a very good mayor. But not this time.“

¹¹² S1E1, 20:35: „I’ve got a good offer for you. I promise you’ll be present when the big decisions are made. (...) In four years, you’ll have no competition.“

podradenosti založeného na vnútornej sile, ale na morálke, pričom Hartmann vychádza z tohto súboja ako víťaz a zanecháva Bremera zaskočeného.

Ten sa však nevzdá a predtým ako Hartmann definitívne odchádza, mu objasňuje, že nemôže počítať s podporou Center Party, pretože tá napriek občasným závähaniam vie, kto je silnejším kandidátom.¹¹³ To Hartmanna donúti sa zastaviť, očividne jemne rozhodného, no napriek tomu sa k Bremerovi už neotáča tvárou v tvár a povie, že sa uvidia na debate. Bremer tak opätovne získava svoju nadradenú rolu, o čom svedčí aj jeho sebavedomý postoj s rukami vo vreckách. Seriál naznačuje, že takéto politické manipulácie sú niečím, čo nie je verejne dostupné a divák stráca dôveru v jasné konanie verejných predstaviteľov.

Bremer je v prvej polovici prvej série viackrát vykreslený ako falošný človek a manipulátor, znižujúci sa k *ad hominem* argumentom, využívajúci naplno situáciu, kedy je jeho oponent v úzkych, aj keď je to v rozpore so základnou morálkou, kedy by napríklad smrť mladej ženy nemala slúžiť v prospech politickej kampane. Je možné, že takýmto spôsobom konajú dánski politici vo chvíľach, kedy sú neviditeľní pred svojimi voličmi? Alebo sú len voliči tak naivní, keď poskytujú svoju dôveru vláde zloženú z takýchto politikov?

Príkladom, kedy sa boj o politickú moc presúva zo zákulisia na verejnosť je scéna z politickej debaty medzi dvomi súpermi. Scénu najskôr sledujeme na televíznej obrazovke ako divák, dostávame sa do nej *in medias res* vo chvíli, keď Hartmann prezentuje body svojho volebného programu. Môžeme vycítiť, že dovtedy prebiehala debata kandidátov v pokoji a bez väčších konfliktov, dokonca Bremer vyhlási, že je veľa vecí, na ktorých sa oni dvaja dokážu zhodnúť. Následne sa moderátorka diskusie spýta na tému integrácie a vytušíme, že vzhľadom na prebiehajúce vyšetrovanie, kde hlavným podozrivým je moslim, sa štýl debaty zmení. Napätie sa stupňuje nielen tónom reči, kedy obaja kandidáti zvyšujú hlas za účelom presadenia svojich argumentov, ale aj kamerou, ktorá dynamicky buď zaberá detail tváre kandidáta alebo sa vracia do režimu, kedy sledujeme televíznu obrazovku.

Práve to, ako sa v tejto scéne pracuje s kamerou, umocňuje pocit toho, že zrazu vidíme niečo, čo už neostáva len skryté, ale vypláva na povrch. Bremer tlačí Hartmanna do kúta svojimi otázkami týkajúcimi sa „vzorov“, jednou z Hartmannových proti imigračných taktík.

¹¹³ S1E1, 21:02: „They may shift now and then, but they know where they belong.“

Hartmann sa snaží pokračovať vo vlastnej argumentácii, nervózne a vyhýbavo sa usmieva, zatiaľ čo mu ľadovo pokojný Bremer, vedomý si svojej výhody, skáče do reči. Réžia diskusnej relácie sa taktiež snaží zamerať na Hartmannovu slabosť: „Snímajte ho ďalej, kamera 1.“¹¹⁴ Hartmann v tej chvíli začne Bremerovi odpovedať, aj keď bol so svojou spin doktorkou dohodnutý na tom, že sa tejto téme v debate vyhnú práve preto, že predstavuje určité riziko. Hartmann sa v kresle narovná a Bremerovi vysvetlí, že „vzory“ sú veľmi úspešným projektom, ktorý dokázal znížiť kriminalitu v imigrantských oblastiach.

V tej chvíli Bremer vytiahne eso z rukáva, ktoré mal evidentne prichystané už od začiatku a pýta sa Hartmanna, či nie je pravda, že niektorí zo „vzorov“ sú kriminálnici zapletení do prípadu vraždy,¹¹⁵ čím jasne odkazuje na medializované vyšetrovanie a dáva pred celou verejnosťou Hartmanna do spojitosti so zločinom. Hartmann na to reaguje nahnevane, snaží sa obrániť slovami o tom, že tento projekt spravil pre Kodaň viac ako súčasný starosta za celé svoje volebné obdobie, no z triumfálneho Bremerovho pohľadu môžeme usúdiť, že je opäť raz pánom situácie. Divák politickej relácie však netuší, aké pozadie sa skrýva za touto domnele úprimnou diskusiou a opäť preňho nastávajú pochybnosti o priehľadných politických procesoch v dánskej politike.

Tesne pred záverom prvej série sa pomaly ukazuje, že Hartmann a Bremer nie sú tak odlišní, ako si spočiatku mysleli, akurát že Hartmann si to ešte naplno neuvedomuje. Záverečná predvolebná debata sa nesie v duchu celej kampane, kde sa dvaja kandidáti navzájom obviňujú, Bremerov hlavný argument spočíva v Hartmannovom prepojení na prípad vraždy, kým Hartmann argumentuje tým, že Bremer nechce rozprávať o politike, pretože z jeho strany žiadna politika neexistuje.¹¹⁶

Napriek tomu, že je evidentné, že starší Bremer sa necíti dobre, Hartmann si nekladie servítku pred ústa a neustále slovne útočí. Debata sa skončí Bremerovým skolabovaním. Aj keď Hartmann v jednom momente vyzerá, že ho dostihlo svedomie, hneď v ten nasledujúci si to evidentne rozmyslí a divák stráca voči nemu aj posledné sympatie. Hartmann už viac nereprezentuje čestného politika, akým bol na začiatku. Možno aj vďaka tomu nakoniec oslávi

¹¹⁴ S1E6, 52:45: „Stay on him, camera 1.“

¹¹⁵ S1E6, 53:15: „But isn't it true that some of your role models are criminals? (...) One of them is involved in a murder case, right?“

¹¹⁶ S1E19, 16:26: „Mayor (...) doesn't want to talk politics, because there is no much to speak about.“

úspešné voľby a divákovi je tak podsúvaná myšlienka, že ak chce byť politik na vrchole, musí sa premeniť zo zásadového muža proti ktorým pôvodne bojoval, na muža uchýľujúcemu sa rôznym pochybným praktikám.

Aj v druhej sérii môžeme sledovať analogické situácie napriek tomu, že kontext, respektíve príbeh, je iný. Hlavnú politickú figúrku tentokrát zastáva novo vymenovaný minister spravodlivosti, Thomas Buch. Buch nie je na politickej scéne, napriek svojmu veku, úplne neznámy, no jeho vymenovanie pôsobí prekvapujúco. Ukáže sa však, že ide o taktický ťah premiéra, ktorý Bucha považuje za ľahko manipulovateľného. Preto je jeho úlohou presadiť vo vláde tzv. teroristický balíček, ktorý zahŕňa proti imigračné zákony, ktoré by obmedzili hrozbu terorizmu v dánskej spoločnosti. Zo začiatku má plnú podporu premiéra, to sa avšak rýchlo zmení, keď sa Buch začne viac zaujímať o prebiehajúce vyšetrovanie odhaľujúce špinu na tých najvyšších miestach. Tieto situácie stoja v priamom kontraste s tvrdením, že dánska politika a korupcia sú od seba tak vzdialené.

Situáciu, kedy populárny premiér manipuluje so svojimi podriadenými, čiže ministrom, môžeme sledovať v momente, keď si nechá čerstvo vymenovaného zavolať ministra do svojej kancelárie, čakajúc naňho číta za svojím stolom nejaký dokument. Opäť sa ocitáme v prítomí a napriek zasvietenému svetlu sa okamžite dostávame do intímnej atmosféry.

Buch na meeting mešká, premiér mu to nevyčíta, ponúkne mu stoličku a drink. Buch sa automaticky dostáva do podradnej pozície, snaží sa vysvetliť, prečo konal tak, ako konal, keďže tuší, že sa to premiérovi nie je sympatické. Rýchle tempo reči a časté zajakávanie naznačuje, že je nervózny, na rozdiel od premiéra, ktorý má situáciu pevne v rukách: „Si ministrom sedem dní. Za taký čas Boh stvoril zem. Tebe sa však podarilo všetko zničiť“.¹¹⁷

Premiérovi sa nepáči, že Buch koná na vlastnú päsť a vysvetľuje mu, že politici musia byť tímoví hráči a nemal by skúšať to hrať sólo.¹¹⁸ Chce, aby Buch odstúpil, ten namieta, dokonca zvyšuje na premiéra hlas, no ten ostáva ľadovo pokojný. Od Bucha chce, aby zahlasoval za teroristický balíček, potom zvolal tlačovú konferenciu a odstúpil. S navonok priateľským úsmevom ho ubezpečuje, že „sa nemusí obávať, o pár rokov bude na politickej

¹¹⁷ S2E8, 10:42: „You’ve been a minister for seven days. God created Earth in that time. But you’ve destroyed everything.“

¹¹⁸ S2E8, 10:45: „Politicians must be team players. Don’t try to be a solo dancer.“

scény znovu“.¹¹⁹ Meeting s Buchom premiér zakončí so slovami, že má pozdravovať svoju rodinu, čím znovu vytvára dojem priateľstva medzi nimi dvomi, no Buch už vie, že je to len hra a postupne začne pripravovať kroky na svoju rezignáciu.

V tejto sérii tvorcovia taktiež ponúkajú nahliadnúť verejnosti do nezhôd medzi politikmi, ako inak ako v televíznej debate. Tentokrát sa jej zúčastnia traja politici, jedným z nich je samozrejme Buch, podporovaný lídrom populistickej strany sediacim po jeho boku, oproti je usadená líderka opozičnej strany.

Hneď od začiatku sa účastníci nevedia zhodnúť na téme terorizmu a sú polarizovaní, navzájom sa prerušujú a obviňujú. Verejnosť je tak oboznámená, že hlasovanie o teroristickom balíčku bude problematické. Buch to však okorení slovami: „Osobné intrigy by nám nemali zabrániť v riešení problémov,“¹²⁰ čím naznačuje, že v hlasovaní nejde len o politický názor, ale aj o osobné vzťahy medzi politikmi. Tie by však v nej rozhodne nemali mať tak výrazné miesto, inak sa otvára priestor na korupciu.

Najrozhodujúcejšia scéna však prichádza v závere druhej série, kedy Buch, ešte stále vo funkcii ministra spravodlivosti, zvädza boj, ktorý pripomína boj Dona Quijota s veternými mlynmi. Buch, viditeľne rozrušený a s úmyslom vyzradiť intrigy verejnosti, prichádza za premiérom a vyhráža sa mu odtajnením všetkých dokumentov, ktoré mu prešli cez ruku,¹²¹ aby dokázal, že vláda nepostupovala vo vojenských operáciách v Afganistane podľa pravidiel. Obviňuje premiéra z toho, že ututľával vraždu: „Kvôli tebe zomreli ľudia, dočerta!“¹²²

Buch je už na odchode, pôsobí na nás typicky nemotorne, so svojou opulentnou postavou, zanedbaným vzorom, zle padnúcim sakom a záľubou v jedle, ktorá sa manifestuje počas celej druhej série, u diváka takmer vyvoláva ľútosť a jeho rozhodnosť a autoritatívnosť mu príliš neveríme. Na druhej strane sledujeme distingvovaného premiéra, rozhodne stojaceho v strede zasadacej sály, ktorý mu v poslednej chvíli vysvetľuje, ako sa veci majú a že vláda konala v záujme úspešnosti vojny proti terorizmu a najmä demokracie: „Niekedy musíme odložiť demokraciu bokom, aby sme mohli za demokraciu bojovať.“¹²³ Takto nám je

¹¹⁹ S2E8, 11:59: „Don't worry. In a few years, you can be back on the political scene.“

¹²⁰ S3E4, 12:53: „Personal intrigues must not prevent us from solving the problems.“

¹²¹ S2E10, 51:43: „I'm going to disclose it all at a press conference. (...) I'll give them every single confidential document I've seen.“

¹²² S2E10, 51:57: „You've been covering up murder. People were killed because of you.“

¹²³ S2E10, 53:47: „Sometimes we have to put aside democracy in order to fight for democracy.“

jasné, že vraždy mohli byť zastavené oveľa skôr, no v záujme vlády a na oko hranej demokracie nemohli niektoré veci vyplávať na povrch.

Premiér ponúka Buchovi miesto po jeho boku: „Myslel som, že si neškodný, no bol by som rád, ak by si ostal.“¹²⁴ Buch je šokovaný a spolieha sa na podporu iných politických členov, ktorí mu pomôžu sa premiéra zbaviť. Ten je však o krok vopred – všetkých už informoval a tí mu vyjadrili svoj súhlas. Premiér triumfálne otvára dvere do druhej miestnosti, kde sú zhromaždení členovia ostatných strán. Buch neverí vlastným očiam, no séria skončí tak, že pozorujeme záber na rokovaciu miestnosť, v ktorej prebiehal rozhovor a Bucha v ich obklopení. Pomaly sa otáča na svoju asistentku, ktorej je jasné, že Buch prešiel na druhý breh a dvere do miestnosti sa pomaly zatvárajú. To symbolizuje Buchov morálny úpadok, stratu počiatočných ideálov a dokazuje jeho slabosť. Taktiež to divákovi ponúka pohľad na korupciu najhrubšieho zrna vo vysokých politických kruhoch. Premiér bezpochyby navonok vytvára obraz dôveryhodného politika, no skutočnosť je úplne iná. Demokracia v jeho rukách je ohýbaná vo vlastný prospech.

V poslednej sérii sledujeme politický zápas o premiárske kreslo momentálneho premiéra Kampera, pôsobiaceho morálne nepoškvrnene, a opozičného populistického kandidáta Ussinga. Ďalším dôležitým hráčom v tejto sérii je aj jeden z najväčších podnikov v Dánsku, fiktívna spoločnosť Zeeland, ktorá však jasne odkazuje na reálnu dánsku spoločnosť Maersk. Počas celej série sledujeme, ako veľmi sú politika a biznis prepletené.

Zeeland hrozí presťahovaním do Ázie z dôvodov finančnej krízy a Kamperovou hlavnou úlohou je získať Zeeland na svoju stranu a zabrániť jej presunu. To sa nepáči Center Party, ktorej podporu Kamper potrebuje, a ktorá nesúhlasí s tým, aby Zeeland dostal úľavy na daniach. Už počas prvej časti prichádzame na to, že s líderkou Center Party Lebechovou má tajný milenecký vzťah.

Kamper sa z toho rozhodne skúsiť ťažiť. Prichádza za ňou po meetingu jej strany, najskôr nemajú súkromie z čoho si obaja uťahujú a môžeme vytušiť, že v súkromnom vzťahu nezávádzajú boje o dominanciu. To sa však nedá povedať o vzťahu politickom. Kamper objasňuje, že: „Asi budem musieť Zeelandu niečo dať.“¹²⁵ Lebechovej sa to nepozdáva a

¹²⁴ S2E10, 54:09: „I took you for being harmless, but I'd like to keep you on.“

¹²⁵ S3E1, 37:48: „I may have to give them something.“

nechce, aby Zeeland dostal špeciálne podmienky: „To znamená, že všetci okrem Zeelandu prispievajú?“¹²⁶ Na to Kamper zareaguje ponukou, ktorú ťažko odmietnuť – chce jej dať ministerský post, ktorý by bol pre ňu dostatočne zaujímavý. Lebechová však – aspoň nateraz – ostáva rázna a Kamper odchádza bez dohody. Čo môžeme spozorovať je, že táto diskusia evidentne nenarúša ich súkromný život, pretože pri lúčení ostáva Lebechovej ruka v Kamperovom zovretí o niečo dlhšie, ako by bolo príhodné pre politických kolegov, čo neunikne ani pozornosti Kamperovej asistentky.

Čo sa týka bojov o politickú moc vo verejnom priestore, v tejto sérii je ich viac ako v prechádzajúcich dvoch – sledujeme, ako kandidáti svoju kampaň prenesú zo zákulisia do médií. Môžeme byť svedkami častých vyhlásení pre novinárov či rôznych predvolebných meetingov. V záverečnej časti sledujeme aj poslednú politickú diskusiu pred voľbami, na ktorej sa zúčastnia všetci dôležití kandidáti. Ako už býva takmer zvykom, debata sa nezameriava na politické dianie ako také, ale najmä na prípad únosu dcéry CEO Zeelandu a toho, aký to prinesie výsledok pre vládu, od čoho, ako sme už spomenuli, závisí aj kampaň Kampera.

Ussing slovne útočí na premiéra, že využíva prípad pre svoju kampaň: „Robí to preto, aby pretlačil svoj krízový plán. Nič, čo svojim voličom sľúbil, sa neudeje bez podpory Zeelandu.“¹²⁷ Vznikne menší zmätok, protivníci si skáču do reči, premiér pôsobí na svojej strane stola osamotene a Ussing naopak sebavedomo s ostatnými po svojom boku.

¹²⁶ S3E1, 38:01: „So everyone contributes except Zeeland?“

¹²⁷ S3E10, 07:38: „He’s doing this to push through his crisis plan. Nothing that Prime Minister has promised the voters will happen without Zeeland. “



Obrázok 3: Televízna debata a osamotený premiér úplne naľavo. Sveistrup, Forbrydelsen III, 2012.

Rosa Lebechová sa v tejto chvíli rozhodne nepostaviť na stranu ani jedného z kandidátov, keďže ešte nie je jasné, ako dopadne vyšetrovanie a chce si zaistiť svoju pozíciu v oboch možných prípadoch: „Strana Center si momentálne nebude vyberať žiadnu stranu.“¹²⁸ Debata končí sebedomým a zároveň optimistickým vyhlásením Kampera, že krajinu určite čakajú lepšie časy. Ukáže sa však, že Ussingove obvinenia mali účinok, keďže v meraní si Kamperova strana zhorší čísla bezprostredne po odvysielaní diskusie. Tá však neodrážala politickú situáciu, ale kandidáti používali argumenty, ktoré slúžili len v ich prospech.

Aj v tejto sérii sa stretávame s negatívnym dopadom na charakter ústrednej politickej postavy. Aj keď to naoko pre Kampera dopadne dobre a voľby nakoniec vyhrá, jeho morálna integrita je pošpinená záverečným rozhodnutím nevydať polícii dôkazy proti vrahovi, ktorý je úzko spätý so Zeelandom, len vo vlastnom záujme úspešného vytvorenia novej vlády. A aj keď sa môže zdať, že koniec seriálu nie je pre jeho postavu tak tragický alebo že jeho morálka neutrpela tak, ako morálka politikov v predošlých dvoch sériách – tu sa natíska otázka toho, či jeho morálka bola na rovnako vysokej úrovni ako Hartmannova alebo Buchova – v podstate je to najhorší koniec politického charakteru v rámci celého seriálu. Ak by v tretej sérii nezobrala osud vraha do rúk hlavná vyšetrovatelka, ten by pre nedostatok dôkazov a korupciu v rámci policajných zložiek obišiel nepotrestaný. Kamper je skutočne vykreslený ako najmenej

¹²⁸ S3E10, 08:08: „The Center Party won’t choose sides yet.“

morálny politik z vyššie spomenutej trojice, a tu môžeme sledovať zámer tvorcov dokázať charakterový úpadok dnešných politikov – Kamper bol ako jediný už od začiatku série vo funkcii, možno práve preto, že sa k nej dostal podobnou cestou, ako sa k svojim funkciám nakoniec dopracujú Hartmann s Buchom.

Všetky tri politické postavy však v očiach divákov končia rovnako smutne, to znamená ako osoby, ktoré sú ochotné poprieť všetky princípy, aby dosiahli to, čo chcú. Pri ich charakteristike ich snád' najviac vystihuje jedno spoločné pomenovanie – skorumpovaní politici, kedy korupciu berieme v jej najširšom význame morálnej skazenosti politických činiteľov. Politické strany na tom nie sú o nič lepšie a miesto hájenia záujmu občanov sledujú primárne len svoje vlastné ciele.

4.1.2 Zobrazenie medzinárodných politických problémov

V druhej a tretej sérii nám seriál ponúka aj výrazné nahliadnutie na politické témy, ktoré sú spoločensky významné nielen v dánskej spoločnosti, ale majú výrazný medzinárodný presah. Zatiaľ čo prvá séria sa vyhýba riešeniu podobných záležitostí, v sérii druhej máme možnosť pozorovať reakciu tvorcov na zapojenie dánskych jednotiek do vojny v Afganistane a v sérii tretej tvorí politický leitmotiv ekonomická kríza z roku 2007.

Na pôsobenie dánskych jednotiek v Afganistane je z nášho pohľadu nazerané v druhej sérii kriticky – vyčíta vojne nielen psychologickú ujmu na bývalých vojakov pôsobiacich vo vojne cez jednu z hlavných postáv, seržanta Rabena, ale aj netransparentné politické konanie. Počas druhej série zisťujeme, že jedna z dánskych jednotiek je obvinená za smrť niekoľkých afganských civilistov, to sa však snaží vláda na čele s premiérom ututlať, keďže dôstojník, ktorý za ich smrť môže, tam bol v tom čase na misii, ktorá nebola podporovaná parlamentom. Raben ako jediný z pozostalých členov misie tvrdí, že civilistov zabil dánsky dôstojník, no pre jeho psychické problémy, ktoré ho donútili stráviť čas v psychiatrickej liečebni, je jeho výpoveď spochybňovaná. V liečebni je navyše držaný na nátlak ministra obrany, ako sa neskôr ukáže.

Jedna zo scén, kde vyšetrovatelia vypočúvajú podozrivého, moslima Kodmaniho, nám poskytuje opačný pohľad na vojnu v Afganistane, ako sa snažia naservírovať médiá, ktoré ju prezentujú ako vojnu proti terorizmu. Kodmani je držaný vo vypočúvacej miestnosti a konfrontovaný s dôkazmi, ktoré dokazujú, že sympatizuje s Talibanom, ktorý bojuje proti prítomnosti cudzích bojových jednotiek. Ten sa však bráni tým, že jediný, čo tvrdí je, že aj Afganci majú právo sa brániť. Na to sa ho vyšetrovateľ opýta: „Je podľa teba v poriadku zabíjať

dánskych vojakov?“¹²⁹ Kodmani nahnevane odpovedá: „A čo čakáte? Veď je to vojna, vy zabíjate tiež.“¹³⁰ Z tejto scény môžeme usudzovať, že tvorcovia sa snažia ponúknuť iný názor na zapojenie dánskych jednotiek do vojny, možno názor, ktorý je menšinový, nakoľko dánska verejnosť všeobecne súhlasila s prítomnosťou vojsk v Afganistane.¹³¹ Fakt, že tento názor netvorí mainstream, môžeme odpozorovať práve v tejto scéne, kde človek, ktorý ho zastáva, je vo výrazne podradnejšej pozícii – nielenže je držaný ako podozrivý, ale je reprezentant moslimskej menšiny. Navyše, o to viac kontroverzejšie pôsobí výrok z jeho úst a divák tak dostáva šancu sa nad tým zamyslieť.

Azda najväčšiu možnosť nahliadnuť do pozadia toho, čo sa odohráva v Afganistane, dostávame v predposlednom epizóde, kedy sú vyšetrovatelia poslaní priamo na dánsku bojovú základňu a dej sa tak sčasti presúva do Afganistanu. Ihneď po ich príchode sú oni aj diváci konfrontovaní s realitou ako je napríklad bezútešnosť afganskej krajiny, ale aj každodenný sled udalostí – jeden z vojakov im vysvetľuje, že si nevybrali najlepší čas na príchod, pretože ráno sa odohral útok dvoch samovražedných atentátnikov.¹³² Tento výrok však prenesie bez známok emócií v hlase a nasleduje inštrukciou o tom, aby si utiahli prilby, čo dokazuje, že samovražedné útoky v tejto oblasti nie sú ničím zvláštnym.

Zábery z mesta, v ktorom sídli základňa, nie sú odlišné od záberov, ktoré bežne poznáme z kinematografie – zobrazujú chudobu, neporiadok, život prevažne „na ulici“, zlé hygienické podmienky či rozbombardované domy. Napriek tomu môžeme na Sarah Lundovej pozorovať isté známky prekvapenia či šoku, keď to vidí na vlastné oči pri prechádzaní okolo. Scény z nemocnice sú takisto natočené veľmi realisticky, pre slabšie žalúdky možno nevhodné, máme možnosť vidieť veľa zranení, krvi, amputovaných končatín a otrasné podmienky, v ktorých ležia ľudia, ktorí potrebujú pomoc. Pacientov tvoria nielen vojaci, ale aj domáci, no lekári, ktorí sa o nich starajú, sú prevažne Európania a pracujúci vo veľmi obmedzených podmienkach. Toto surové zobrazenie podčiarkuje kritiku nielen dánskeho zapojenia, ale vojny ako takej. Misia nakoniec dopadne „úspešne“, Lundová nájde v rozbombardovanej dedine dôkazy o tom, že dánska jednotka naozaj zabila afganských civilistov.

¹²⁹ S2E3, 20:22: „Is it OK to kill Danish soldiers?“

¹³⁰ S2E3, 20:27: „What can you expect. You’re at war. You kill too!“

¹³¹ Mads Mostrup Jensen, „Danskerne bakker op om krigen i Afghanistan“, Berlingske, 17. júla 2013. Dostupné na: <https://www.berlingske.dk/politik/danskerne-bakker-op-om-krigen-i-afghanistan>, 28. apríla 2019.

¹³² S2E9, 15:03: „This morning we had two suicide bombers. The hospital is very busy. Buckle your helmet.“

O tom, že vojna v Afganistane neslúži len na humanitárne účely, ale politici ňou sledujú aj iné záujmy, svedčí aj scéna, v ktorej minister spravodlivosti Buch prichádza za ministrom obrany Rossingom priamo pred ceremoniálom venovaným padlým vojakom. Scéna sa odohráva v kostole, do ktorého preniká len slabé svetlo. Taktiež sa tam nachádzajú štyri rakvy prekryté dánskou vlajkou.



Obrázok 4: Scéna z kostola. Sveistrup, *Forbrydelsen II*, 2009.

Buch si sadá do lavice za chrbát Rossinga, ktorý s otráveným povzdychom reaguje na jeho prítomnosť. Rossing arogantne hodnotí doterajší neúspech vyšetrovania so snahou podryť akúkoľvek Buchovu autoritu. Následne hovorí o tom, že každá rakva mu pripomína, že v boji musia pokračovať, aby ani jedna smrť nevyšla nazmar.¹³³ Buch mu však oponuje a vysvetľuje prečo vlastne prišiel – ukázalo sa, že premiérovi nešlo o úspech vo vojne, ale o pozíciu v rámci Spojených národov, pretože chce byť ďalším generálnym tajomníkom. Na to, aby to dosiahol, však potreboval podporu od Američanov, ktorú získal tým, že navýšil počet bojových jednotiek v Afganistane. To sa Buchovi hnusí: „Pozri sa na tie rakvy a povedz mi, že to za to naozaj stálo.“¹³⁴

Rossing však vie niečo, čo Buch nie – premiér tento post nakoniec odmietol. Prečo, to sa nedozvedáme, no dokážeme si domyslieť, že pravdepodobne tak učinil len preto, aby

¹³³ S2E9, 32:44: „ (...) we have to continue until no death is in vain.“

¹³⁴ S2E9, 33:19: „Look at those coffins and tell me that it was worth it.“

nevyšla najavo už vyššie spomenutá aféra s neschválenou misiou, ktorá by ho mohla stáť celú politickú kariéru. Buch je nakoniec pre nevhodné správanie vykázaný z kostola, čo umocňuje zúfalosť jeho pokusov o objasnenie problému s dánskymi jednotkami.

Ďalšou témou v seriáli, ktorá má medzinárodný presah, je finančná kríza, ktorou je popretkávaná celá tretia séria. Seriál nám dáva možnosť pochopiť, že aj tak silná ekonomika, ako je Dánsko, sa stretávala počas tohto obdobia s problémami a že ju pocítili najmä obyčajní ľudia. Touto témou v seriáli poukazujú na nestabilitu západného ekonomického modelu.

Jedným z ústredných motívov, ako už bolo popísané, je ambícia premiéra o zachovanie dobrých vzťahov so spoločnosťou Zeeland. Tá uvažuje o svojom premiestnení do Číny práve z dôvodu finančnej krízy – dane v Dánsku sú príliš vysoké a spoločnosť tak hľadá prijateľnejšie riešenie z úsporných dôvodov. Hneď v prvých minútach vstupujeme do seriálu s rádiovým oznámením v pozadí, týkajúcim sa finančnej krízy a tým, akým spôsobom ovplyvnila voľby – deficit neprestáva rásť a spoločnosti stále odchádzajú. Premiér apeluje na to, aby sa znížili výdavky všade, kde je to možné.¹³⁵ V nasledujúcich minútach môžeme sledovať scénu, ktorá naväzuje na toto vyhlásenie – policajný šéf nemá čas na privítanie nováčika v tíme, pretože je zaneprázdnený schôdzkami ohľadom rozpočtu.¹³⁶

Aby bolo jasné, že sa nachádzame naozaj v rozpuku finančnej krízy, máme možnosť sledovať scénu zhromaždenia nižšej pracujúcej triedy, podľa všetkého robotníkov a boj dvoch premiérskych kandidátov o ich hlasy. Scéna sa odohráva priamo v priestoroch továrne. Rétorika populistického kandidáta hádže špinu na súčasnú vládu, ktorá vyhladovala spoločnosť vďaka zákonom, ktoré hrali vždy len v prospech bohatých. Tieto slová sa stretnú s nadšeným súhlasom davu, zatiaľ čo máme možnosť sledovať nesúhlasný výraz súčasného premiéra. Dav je evidentne naklonený Ussingovým populistickým rečiam a na Kampera bučí. Ten však robotníkov zaujme slovami, že Ussing a jeho strana dopady krízy bagatelizujú a tvrdia, že bude čoskoro zažehnaná, čo nie je pravda. Kamper sa empaticky prihovára davu, hovorí, že s nimi súcití a vie, že to pre nich nie je ľahká situácia, no riešením nie je hlas Ussingovi – tak sa problémy prenesú len na ďalšie generácie. Chce, aby rozmýšľali zodpovedne a hlasovali pre neho.

¹³⁵ S3E1, 03:14: „The PM (...) stresses the necessity to reduce expenditure in all corners of society.“

¹³⁶ S3E1, 05:13: „I wanted to stop by earlier (...), the whole building is busy with budget meetings.“

Tu môžeme skonštatovať, že finančná kríza a jej dopady sú v rukách politikov často len nástrojom na získavanie sympatií. Kamper debatu ukončuje výrokom, o tom, ako všetci musia prispievať do ekonomiky, vrátane Zeelandu.¹³⁷ Tento princíp je jedným zo základných princípov štátu blahobytu, takže vidíme, že ani v čase krízy vláda neupúšťa od tohto kréda. Otázkou ostáva, či to tak v skutočnosti naozaj je, keďže Kamper je pripravený Zeelandu určité výnimky poskytnúť.

Jeden zo zločinov, ktorý sa odohrá v tejto sérii, je aj únos dcéry CEO Zeelandu, Emilie Zeuthen. Páchateľ si ju nevyberie len tak náhodne, útok na korporát je cielený. Muž, ktorý v minulosti znásilnil a zabil dcéru páchatela, ktorá putovala z jedného detského domova do druhého, má totiž veľmi blízko k vedeniu spoločnosti. Tvorcovia nám tak ponúkajú boj finančného žraloka s občajným človekom túžiacim po spravodlivosti, ktorý vyjadruje bezmocnosť ľudí v čase krízy, aj keď zvráteným spôsobom. Vedenie Zeelandu, polícia a aj niektorí politici ututlali zločin, ktorý bol spáchaný. Nemohli si dovoliť stratu tak ekonomicky významnej spoločnosti, ako vysvetľuje minister spravodlivosti Mogens Kamperovi na konci série: „Prechádzali sme ťažkou finančnou krízou. Neisté obvinenie voči rešpektovanému mužovi, ktorý reprezentuje Zeeland, bolo to posledné, čo sme potrebovali.“¹³⁸ V tejto sérii je kríza naozaj všadeprítomná a dokazuje, že neobchádza ani štát blahobytu.

Vojna v Afganistane a ekonomická kríza sú problémy, s ktorými sa dokážu identifikovať ľudia po celom svete. Skutočnosť, že seriál tieto dve veci týmto spôsobom vykresľuje, tak pomôže divákovi z nie dánskeho prostredia nahliadnuť do záležitostí, ktorými pravdepodobne prechádza aj jeho krajina. Aj to môže byť jeden z dôvodov, prečo je seriál tak obľúbený nielen doma, ale aj v zahraničí. Seriál totiž vrhá priame svetlo na problémy, ktoré by sa mohli neznalému divákovi zdať marginálne v očiach dánskej spoločnosti.

4.1.3 Vplyv politických činiteľov na prácu polície

Manipulovanie policajnej práce či zakrývanie dôkazov pred políciou osobami na najvyšších politických miestach v tomto seriáli nie sú výnimkou a objavuje sa naprieč všetkými tromi sériami. Polícia tak častokrát z toho vychádza nielen ako subjekt náchylný na rôzne formy korupcie, ale aj ako neschopný štátny orgán. *Zločin* dáva do popredia skôr húževnatých

¹³⁷ S3E1, 16:42: „Everyone must contribute, everyone must help out – including Zeeland.“

¹³⁸ S3E10, 44:11: „We were going through a severe financial crisis. A questionable accusation against a well-respected man, who represented Zeeland was the last thing we needed.“

jednotlivcov ako spoluprácu medzi zamestnancami polície. Takýto obraz je v priamom rozpore so zistenými skutočnosťami o tom, akú značnú dôveru má dánska spoločnosť v inštitúcie spravodlivosti.

Len v prvej sérii sa môžeme čiastočne stretnúť s tým, že je za manipuláciu policajného vyšetrovania potrestaná zodpovedná osoba, konkrétne šéf kriminálnej jednotky, Bouchard. Ten Lundovú nielenže niekoľkokrát jasne varuje, aby zanechala vyšetrovanie na radnici a „neotravovala“ politikov, navyše zahladí stopy, ktoré by viedli na radnicu.

Keď sa vyšetrovateľom podarí získať nahrávku z bezpečnostných kamier, identifikujú na nej Jensa Holcka, predsedu jednej zo strán. Na policajnej stanici vyšetrovatelia spoločne s Bouchardom prechádzajú nahrávku a na Bouchardovi je možné badať nervozitu. Nasucho preglga, mlčí, rozmýšľa, akoby dokázal vyšetrovateľov zmiast. Pýta sa, kto všetko o nahrávke vie, potom bez slova odchádza telefonovať. Vracia sa s príkazom, aby sa zamerali na iné osoby. Vyšetrovatelia prichádzajú k názoru, že muž na nahrávke musí byť niekto z vyšších miest.¹³⁹ Bouchard ich ale okamžite preruší: „Táto možnosť bola vylúčená. (...) Keď poviem, že tam nie je čo vypátrať, tak tam nie je čo vypátrať.“¹⁴⁰ a odchádza.

V ďalšom priebehu narážame na to, že Bouchard odstráni dôkaz, konkrétne zoznam hovorov z mobilu obete. Robí tak preto, lebo vie, že by to opäť spojilo Holcka s vraždou. Zachádza až tak ďaleko, že odvoláva preňho nepríjemnú Lundovú z vedenia vyšetrovania. Zlom v Bouchardovom správaní nastane až v momente, keď na vlastné oči uvidí miesto činu, svedčiace o brutálnom zločine. Prizná, že zoznam hovorov zmanipuloval a sľúbi Lundovej, že ho dodá kompletný. Divák sa nedozvedá, či ho o túto službu požiadal sám Jens Holck, no všetko tomu nasvedčuje. Bouchard je nakoniec vo svojej pozícii nahradený.

Ďalšia situácia, ktorá sa dá charakterizovať ako znemožňovanie policajnej práce nastáva, keď sa medzi hlavných podozrivých dostáva Troels Hartmann. Ten napriek vážnym obvineniam odmieta priznať svoje skutočné alibi v čase vraždy a zaťato pred políciou mlčí. Meyer, ktorý ho vypočúva v prítomnosti jeho advokátky, sa snaží naňho zatlačiť, no Hartmann

¹³⁹ S1E10, 06:03: „It’s probably someone higher up.“

¹⁴⁰ S1E10, 06:06 – 06:44: „That’s been checked. (...) When I say there’s nothing in it, then that’s it.“

tvrdí, že si musí chrániť svoj súkromný život.¹⁴¹ Neodradí ho ani to, že stráca dôveru svojich straníckych kolegov či dokonca to, že sa dostáva do vyšetrovacej väzby.

Medzitým Sarah Lundová prichádza na to, že Hartmannovo alibi je naozaj osobné – plánoval spáchať samovraždu vo svojej letnej chatke. Hartmann však odmieta spolupracovať s hocikým, dokonca ani so svojou advokátkou, ktorá mu prízvukuje, že je dôležité, aby povedal pravdu: „Čím viac mi povie, tým viac budem môcť pre vás urobiť.“¹⁴² Zdá sa však, že Hartmanna nezaujíma očistenie vlastného mena, advokátku vôbec nepočúva, dokonca sa na ňu ani poriadne nepozrie. Keď sa advokátka odoberie na odchod, Hartmann ju zastaví so slovami: „Čo sa deje na radnici?“¹⁴³ Vysvetlí mu, ako sa veci majú, Hartmann si uvedomí, že je v naozajstnom ohrození a nakoniec sa rozhodne s políciou spolupracovať. Môžeme konštatovať, že mu ide iba o vlastné dobro a to, či bude vražda objasnená alebo nie, ho vôbec nezaujíma.

V druhej sérii môžeme identifikovať viacero zdrojov manipulácie – jednak cez hlavnú postavu vyšetrovateľa, ktorý je zámerne dosadený do dvojice niekým „zhora“, aby zahmlieval jasné stopy a ktorý, ako sa nakoniec ukáže, je samotným páchatelom. Ak by sme za potrestanie mali považovať jeho smrť, môžeme povedať, že aj v tejto sérii bude zodpovedná osoba niest' následky. Trest však tentokrát neprichádza od nikoho, kto by o tom spravodlivo rozhodol.

Strange vo svojom zahmlievaní zachádza tak ďaleko, že sa dostane pod kožu Lundovej, ktorej začína byť vyšetrovací partner po čase viac ako sympatický. Keď nadobudne podozrenie, že niečo nie je v poriadku, nechá sa zmiasť vlastnými citmi a emocionálnym vydieraním zo strany Strangeho. Ten sa s ňou po suspendovaní snaží nadviazať kontakt, čaká na ňu pred bytom a odovzdáva jej zmanipulované dôkazy v snahe pôsobiť úprimne. Lundová je zaskočená jeho prítomnosťou, ale nie je jej nepríjemná. Strange hrá svoju úlohu obetného baránka dokonale, s rukami vo vreckách a sklonenou hlavou vyvoláva v Lundovej empatiu, ktorá pristupuje na rozhovor aj keď vie, že by nemala. Vyčíta mu, že jej nepovedal o svojej minulosti. Dostávajú sa do intímnej vzdialenosti a v tme sa Strange snaží hrať na city: „Povedali mi, že si

¹⁴¹ S1E13, 14:16: „He maintains that his private life is irrelevant to the investigation.“

¹⁴² S1E14, 40:40: „The more you tell me, the more I can do for you.“

¹⁴³ S1E14, 41:06: „What's going on at Town Hall?“

blázon (...), ale celý čas som stál pri tebe, aj keď si mi nechcela nič prezradiť.“¹⁴⁴ Po týchto slovách odchádza, v poslednej chvíli však dodá: „Povedal som o tebe deťom. Pýtali sa ma, prečo som taký šťastný.“¹⁴⁵ Zanecháva tak na pochybách o svojom vlastnom úsudku nielen Lundovú, ale aj diváka.

Strange má podporu vo svojom konaní z vysokých politických a aj armádnych miest. Po jeho suspendovaní prichádza na políciu armádny generál, ktorý odsudzuje počínanie policajného šéfa a nesúhlasí s odvolaním Strangeho z prípadu. Kritizuje celý vyšetrovací postup a keď sa ho Lundová opýta na dôkaz, ktorý by svedčil v Strangeho prospech, tvrdí, že informácia je prísne tajná. Lundová však tlačí na pílu: „Buď mi dajte, čo od vás žiadam alebo to budem riešiť cez médiá. Prečo nám nepomáhate s riešením prípadu?“¹⁴⁶ Generál odchádza s tým, že uvidí, čo bude s tým môcť urobiť, no nakoniec nepodnikne nič.

V ďalšej časti môžeme byť svedkami toho, ako generál navštívi zraneného Rabena vo vyšetrovacej väzbe. Prichádza naoko priateľsky, Raben ním však očividne opovrhne, odmieta mu dokonca podať ruku. Generál mu hovorí, že chápe, že sa cíti sklamaný. V momente, kedy Raben dá najavo svoje opovrhovanie aj slovne, generál prestane hrať hry a prechádza k veci – ak Raben nezmení svoju výpoveď, ublíži sám sebe. V týchto slovách môžeme cítiť jasné vyhrážanie a Raben na to reaguje hrubým spôsobom: „Choď do riti!“¹⁴⁷ Generál má preňho pripravenú ponuku a doslova ho chce uplatiť s odôvodnením, že dúfa, že to uľahčí život nielen Rabenovi, ale aj jeho manželke a synovi. Generál vie, že zaútočil na Rabenovu Achillovu pätu a vďaka manipulácii ho donúti sa nad ponukou zamyslieť.

Ani posledná séria nie je výnimkou, môžeme tu sledovať úzke previazanie politiky a dánskej PET, čo je skratka pre *Politiets Efterretningstjeneste*, čiže dánsku tajnú službu. PET na čele s jej šéfom dôsledne zakrýva stopy po vrahovi v starom prípade, ktorý súvisí s aktuálnym vyšetrovaním. Samozrejme, nekoná na vlastnú päsť, ale je ovládaná politikmi, ktorým ide o to, aby sa tieň podozrenia nevrhol na Zeeland ani na nikoho zo súčasnej vlády. PET na tomto prípade od začiatku spolupracuje s políciou a Lundovej hlavným partnerom vo vyšetrovaní je

¹⁴⁴ S2E8, 25:02: „A detective told me you were nuts (...), I stood by you, all the time, even though you told me nothing.“

¹⁴⁵ S2E8, 25:22: „I told my kids about you. They asked me why I looked so happy.“

¹⁴⁶ S2E8, 27:00: „Either you give me what I need, or I'll raise the question with the press. Why won't you assist us in solving the case?“

¹⁴⁷ S2E9, 28:20: „Fuck off!“

Matthias Borch. Keď sa nájdú dôkazy, ktoré svedčia proti Zeelandu, PET ich zmanipuluje tak, aby boli nepoužiteľné. Napriek tomu Lundová trvá na ich ďalšom preskúmaní, vzhľadom na to, že únosca sa riadi podľa nich, šéf PET na to rázne zareaguje: „Povedal som vám, že na tej knižke nezáleží!“¹⁴⁸

Najväčší dôkaz ovplyvňovania vyšetrovania politikou však prichádza v jednom z posledných záberov, kde Kamper náhle prerušuje ministra spravodlivosti Mogensa a šéfa PET v dôvernom rozhovore. Do miestnosti prichádza vo chvíli, keď si títo dvaja potriasajú rukou a Mogens mu ďakuje za vynaložené úsilie. Kamper bez okolkov obviňuje Mogensa: „Od začiatku si vedel, že je to Zeuthenov asistent. Donútil si štátneho zástupcu, aby zahladil stopy po vražde a nechal si PET, aby to po tebe pozametala.“¹⁴⁹ Mogens trpezlivo počúva obvinenia zúrivého Kampera, chce mu to vysvetliť. Kamper však na nič nečaká a pýta si odpovede priamo od šéfa PET, ten však zúfalo pozerá na Mogensa: „Myslím, že bude lepšie, ak to objasní pán minister...“¹⁵⁰ Minister však mlčí a necháva vysvetľovanie na šéfa PET. Ukáže sa, že PET nielen krylo s pomocou ministra Zeuthenovho asistenta, ale má aj výrazný podiel na smrti Kamperovho syna. O tom sme sa domnievali, rovnako ako aj Kamper, že spáchal samovraždu, no jeho pád pod vlak bol zapríčinený prenasledovaním PET, ktorá od neho potrebovala získať dôkazový materiál a zničiť ho.

Počas všetkých troch sérií polícia vďaka svojmu konaniu, respektíve konaniu niektorých jednotlivcov, pôsobí na diváka neschopne a manipulovateľne. Z obavy o svoje miesta sa nadriadení častokrát obávajú vydať ten či ten rozkaz, nechávajú sa ľahko zastrašovať a ich činy sú priamo ovplyvnené vnútornou motiváciou o kariérny rast. Ak sa ich rozhodnutia nepáčia ľuďom, ktorí sedia nad nimi, dajú im to pocítiť a možno aj preto musíme uznať, že častokrát majú zviazané ruky – buď poslúchnu rozkaz alebo budú odvolaní a na ich miesto príde niekto, kto nebude mať problém postupovať podľa inštrukcií. Aj tu sa ukazuje, že v seriáli polícia pracuje nezávisle len na oko a politika má miesto aj v takých prípadoch, ako je vyšetrovanie vražd.

¹⁴⁸ S3E10, 02:39: „I told you, the notebook didn't matter!“

¹⁴⁹ S3E10, 42:13: „You've known all along that it was Zeuthen's aide, haven't you? You got the prosecutor to cover up the murder and PET to clean up your mess.“

¹⁵⁰ S3E10, 42:45: „I'd prefer that the Justice Minister...“

V práci budeme pokračovať analýzou ďalšej výskumnej kategórie zameranej na dánsku spoločnosť štátu blahobytu a presvedčíme sa o tom, že *Zločin* nekritizuje len mechanizmy štátu ako politického útvaru, ale aj ako ľudského spoločenstva.

4.2 Spoločnosť

Dánska spoločnosť je v seriáli vystavená kritike, presne ako sme už niekoľkokrát naznačili. Nechce nám ukázať, že krajina funguje ako dokonalý štát bez rozdielov, práve naopak. Samotný zločin, červená niť, okolo ktorej je dej vystavaný, je vždy motivovaný nejakým spoločenským problémom, ktorým páchateľ trpí. Tým padá vina nielen na plecia samotného vykonávateľa, ale aj na spoločnosť, a tým pádom štát, ktorý nie je schopný zabezpečiť spravodlivosť.

Preto ďalšou kategóriou, ktorú sme sa rozhodli v diplomovej práci preskúmať, je kategória venujúca sa spoločenským problémom. Seriál sa okrem politických tém dotýka aj tém so silno sociálnym charakterom, ktoré sú typické nielen pre dánsku spoločnosť, ale pre spoločnosť ako takú. Snaží sa poukázať na citlivé témy a podsúva ich divákovi priamo aj nepriamo. Netvorí jednotnú dejovú linku ako tomu bolo v prípade politiky, ale prezentuje ich skrz hlavné postavy či sprievodný kontext.

V tejto časti sa pozrieme na spoločenské témy, na ktoré rekurentne narážame počas sledovania. Výberom ústredných dvojíc, ktoré sa zásadne skladajú z muža a ženy, tvorcovia prispievajú do debaty o genderovej rovnosti a je to zároveň jedna z najzásadnejších sociálnych tém, ktoré môžeme pozorovať, ďalej sa tiež otvára téma rasizmu a xenofóbie. Nakoniec sa zameriame na to, akým spôsobom sú v príbehu zobrazené sociálne rozdiely a nerovnosť.

4.2.1 Genderová (ne)rovnosť

Problematika genderu v seriáli *Zločin* je vyobrazená veľmi komplexne a zaslúžila by si samostatnú prácu. Ústredné mužské-ženské dvojice sú v každej sérii dve – jednu tvorí Sarah Lundová s vyšetrovacím partnerom a druhú hlavná postava politika a jeho asistentka, pričom v prvom prípade hrá prím žena a v druhom sa viac sústreďujeme na mužskú postavu. Pre lepší prehľad sme nižšie pripravili orientačnú tabuľku.

| | 1. séria | 2. séria | 3. séria |
|------------------|------------------------|----------------------------|-----------------------------|
| Dvojica 1 | Sarah Lund + Jan Meyer | Sarah Lund + Ulrik Strange | Sarah Lund + Matthias Borch |
| Dvojica 2 | Troels Hartmann + Rie | Thomas Buch + Karina | Kristian Kamper + Karen |

Tabuľka 1: Dvojice v seriáli *Zločin*

Ženy sú vo všeobecnosti v seriáli vykreslené ako silné postavy, ktoré sa dokážu vzoprieť mužskej sile – sile v abstraktnom význame, pôsobia emancipovane, sú vzdelané a častokrát sú to práve ony, kto má pravdu alebo koná správne. A zatiaľ čo Sarah Lundová nemá viackrát problém prekročiť tieň svojho partnera, ženy v druhom páre v jeho tieni naopak stoja. Je potrebné zmieniť, že Dvojica 1 a Dvojica 2 majú svoje vlastné charakteristiky a nemôžeme ich porovnávať paralelne medzi sebou, je možné len porovnanie medzi sériami v rámci každej dvojice. To je spôsobené najmä špecifickým charakterom hlavnej postavy Sarah Lundovej, ku ktorej si povieme viac v ďalšej časti práce.

Správanie v rámci Dvojice 1 je vo všetkých troch sériách silne analogické – Sarah Lundová dostáva v priebehu vyšetrovania nového partnera, vždy sa jedná o muža s typicky mužským správaním, občas dokonca trochu gerojským. Aj z týchto dôvodov je to Lundovej proti srsti, častokrát koná na vlastnú päsť a partnera považuje za nutné zlo. Vo Dvojici 1 je, trochu atypicky, vždy Lundová vykreslená ako schopnejší vyšetrovateľ, ktorý sa spolieha na svoj inštinkt, koná na hrane zákona a neposlúcha príkazy od nadriadených, čo sú charakteristiky, ktoré môžeme nájsť aj v iných kriminálnych seriáloch, no väčšinou je ich predstaviteľom muž. V priebehu série sa však ľady prelomia a navzájom si začínajú byť sympatickí.

V prvej sérii pridelia Lundovej partnera, ktorý ju má vo funkcii čoskoro vystriedať, keďže Lundová plánuje odchod do Švédska. Aj z toho dôvodu Lundová k Meyerovi pristupuje hneď od začiatku veľmi vecne a nesnaží sa o nadviazanie pracovného vzťahu založeného na dôvere, drží si ho od tela. Od začiatku medzi nimi zreteľne prebieha súboj o moc, hlavne z Meyerovej strany, ktorý má problém s Lundovej reprezentovaním moci a jeho túžbou byť tou dominantnou.

Na začiatku siedmej epizódy môžeme sledovať Meyera v obklopení mužských kolegov, ktorí mu tlmočia rozkaz od Lundovej. Tá je však už na ceste do Švédska a Meyer preto rozhorčene odpovedá: „Vidíte tu niekde Lundovú? Ja nie. Odteraz to tu bude po mojom!“¹⁵¹ Meyer odrazu započuje vysielanie z policajnej vysielacky o tom, že je vydaný taký a taký príkaz, Meyer ju preto zdvihne a snaží sa ich vyviešť z omylu. Muž na druhej strane linky ho informuje o tom, že príkaz vydala Lundová, Meyer sa na tom srdečne zasmieja v domnienke, že ide len o vtip: „Lundová je vo Švédsku, skúste to brať trochu vážnejšie.“¹⁵² Muž však objasní, že si z neho nerobí srandu a že príkaz dostal pred piatimi minútami priamo od nej. Meyerova tvár zamrzne, viditeľne je v šoku. Proti jeho vôli je opäť nútený pracovať s Lundovou a neskôr neskrýva svoje podráždenie.

Výrazný zlom v ich vzťahu nastane v polovici prvej série a odráža sa na veľmi symbolickom geste, kedy Lundová od Meyera akceptuje cigaretu. Tú od začiatku Meyer svojimi fajčiarskymi návykmi viditeľne rozčuľuje, vadí jej, keď v jej prítomnosti Meyer fajčí a dáva mu to bez okolkov najavo. Vo chvíli, ktorá je pre Lundovú ťažká pracovne aj súkromne – jej osobný život je v troskách a v práci čelí problémom – je ochotná ubrať zo svojej doteraz jasne mužskej pozície.

Sledujeme scénu z policajnej stanice, kde si Lundová berie cigaretu z Meyerovej krabičky, chvíľku sa s ňou hrá medzi prstami a nakoniec si zapáli. Hlboko vdýchne nikotín a my môžeme v pozadí počuť jej šéfa, ako hovorí o tom, že zajtra Lundová odchádza do Švédska a vyšetrovanie preberá Meyer, čo je následok neuposlušnutia príkazov od nadriadených. Medzitým pozerá z okna a vidí, že pred policajnú stanicu prichádza sťahovacia dodávka so švédskym nápisom, čo jasne značí, že jej bývalý priateľ jej posiela veci späť. Meyer vchádza

¹⁵¹ S1E7, 04:07: „Do you see Lund here? I can't see her here. From now on we will do this my way!“

¹⁵² S1E7, 04:45: „Lund is in Sweden. Try taking this a little seriously.“

k nej do miestnosti, Lundová čelí zvedavým pohľadom od iných kolegov, preto sa otáča im aj Meyerovi chrbtom, ruky založené na prsiach, stále držiac cigaretu.

Keď Meyer pochopí, čo sa deje, začne sa s Lundovou rozprávať iným spôsobom, veľmi chápaným a takmer nežným. Pri odchode jej povie: „Čaká na mňa technik...Tú krabičku si kludne nechaj.“¹⁵³ Meyer sa vzdáva svojho autoritatívneho správania voči Lundovej a od tejto chvíle začnú fungovať ako zladená dvojica, aj napriek tomu, že Lundová má stále očividne trochu navrch.

V druhej sérii vstupujeme do opačnej situácie – tentokrát je to Lundová, kto je priradený ako partner vyšetrovateľovi Strangemu. Ten má od začiatku, podobne ako Meyer, veľmi autoritatívne správanie, viditeľne nie je zo začiatku ochotný akceptovať Sarah ako rovnocenného pracovného partnera a snaží sa vybojovať si svoju pozíciu rôznymi poznámkami nevhodnými do pracovného vzťahu. Keď Sarah koná na vlastnú päsť a neposlúchne Strangeho rozkazy nevstupovať na miesto činu, ten ju veľmi nepríjemným spôsobom okríkne: „Hej! Haló! Prikázal som ti ostať von, nie? Si hluchá, či čo?“¹⁵⁴ Sarah je však voči takémuto správaniu evidentne imúnna a napriek rozkazu na miesto činu vstupuje.

Môžeme však spozorovať, že táto imunita nie je tak vysoká ako v prvej sérii a predsa len sa snaží o istú dávku spolupráce, pravdepodobne je to následok predošlých udalostí. To je zrejmé napríklad v scéne, kedy skoncentrovaná Lundová pracuje v kancelárii na vyšetrovaní. Strange, vyvedený z miery, chodí okolo a môžeme si domyslieť, že stôl, za ktorým Lundová sedí, je jeho. Lundová sa postaví, ako zvyčajne začne rozdávať rozkazy ohľadom vyšetrovacieho postupu. Strange nenamietá, no príde k nej, a znechutene jej zodvihne zo stola hrnček s čajom, ktorým nechal veľký fľak na policajnom spise. Lundová si v tej chvíli uvedomí, že spravila chybu a ospravedlňuje sa. Strange jej navrhuje, aby si radšej zobrala stôl, ktorý stojí priamo proti tomu jeho: „Radšej si zober ten stôl oproti. Ja si rád udržiavam poriadok.“¹⁵⁵ Sarah tento návrh akceptuje bez ďalšieho komentára a divák tak môže sledovať jemný prerod v jej správaní voči partnerovi.

¹⁵³ S1E10, 44:21: „I’ve got a technician waiting, so...Just keep the cigarettes.“

¹⁵⁴ S2E1, 56:49: „Hey! Hello! I told you to wait outside! What are you? Deaf?“

¹⁵⁵ S2E2, 13:17: „You’d better take the desk opposit mine. I have some degree of tidiness here.“

Strange, ktorý to pravdepodobne vycítil tiež, sa pokúsi viesť neformálny rozhovor autom cestou na miesto činu a dozvedieť sa tak niečo viac o Sarah. Povie jej niečo o svojej doterajšej kariére, prizná sa, že je rozvedený a má dve deti, niečo o svojich koníčkoch.



Obrázok 5: Lundová a Strange v aute. Sveistrup, *Forbrydelsen II*, 2009.

Toto celé prebieha ako jeden dlhý Ulrikov monológ, na ktorý potom čaká podobnú reakciu. Jediná odpoveď, ktorej sa od Sarah dočká, je: „Tu zaboč doľava. Myg Allan Poulsen bol vyznamenaný.“¹⁵⁶ Strange, zjavne celkom pobavený, sa však nehodlá vzdať a pýta sa: „A čo ty?“ Sarah mu vyhýbavo odpovie: „Ja som nebola nikdy vyznamenaná.“¹⁵⁷ Vzápätí však dodáva, že nie je moc o čom rozprávať a že všetko aj tak už počul z rečí ostatných. Strange hovorí, že nepočúva klebety a Sarah rozhovor uzavrie s tým, že sa jej jednoducho nechce o sebe hovoriť, ale môžu sa rozprávať o iných veciach.

Počas druhej série môžeme viditeľne sledovať náznaky toho, že Sarah a Ulrik si začínajú byť viac ako len pracovnými partnermi, aj keď nikdy nedôjde k niečomu, čo by túto hranicu naozaj prekročilo. Táto iniciatíva vychádza do veľkej miery z Ulrikovej strany a využíva Lundovej slabosť a nepohodu v osobnom živote k emocionálnej manipulácii – Lundová je tak

¹⁵⁶ S2E2, 19:16: „Take the next left turning.“

¹⁵⁷ S2E2, 19:24: „I was never decorated.“

zmätená svojimi pocitmi, že nevie, čomu presne má veriť, ale darí sa jej celý čas udržiavať si odstup.

Zmení sa to však po tom, ako je Strange suspendovaný a ocitne sa blízko ohrozenia života – Lundová už viditeľne nechce prísť o ďalšieho partnera. Prichádza za ním do miestnosti, v ktorej je zadržiavaný, sadá si k nemu na lavicu a bez ďalšieho vysvetlenia mu začne rozprávať príbeh o Meyerovi a o tom, ako prišiel o život. Evidentne je to pre ňu ešte dosť citlivá téma, ale potrebuje získať Strangeho späť na svoju stranu. Strange ju trpezlivo počúva, jej vysvetľovanie o tom, ako ju Meyerova smrť zasiahla, ako pre ňu už chytenie vraha potom nebolo viac dôležité a prečo sa vlastne odsťahovala z Kodane.

Prvý krát v seriáli tak máme možnosť nahliadnuť viac do sveta Lundovej emócií – spolu so Strangem, voči ktorému cíti silnú dôveru. Strange, očividne dojatý týmto gestom, akceptuje jej ospravedlnenie a dávajú sa spolu opäť do vyšetrovania. Lundová tak nachvíľu stráca svoju autoritu v dvojici a prenecháva ju Strangemu. To sa nakoniec ukáže ako chyba, keď Lundová príde na to, že ju inštinkt neklamal a Strange je hlavným páchatelom, ktorý ju dokonca neváha zabiť. Presnú ranu však vystrelí Lundová a prichádza tak nielen o ďalšieho partnera, ale aj o muža, ktorý si po dlhom čase nejakým spôsobom dokázal získať jej dôveru.

Tretia séria je špecifická v tomto ohľade tým, že Sarah síce opäť dostáva nového partnera, no tentokrát nejde o objekt, ktorý by mohol tvoriť pre Sarah nejaký priateľský či romantický záujem. Ten prichádza až v podobe Matthiasa Borch, vyšetrovateľa PET, ktorý je pridelený k ich prípadu. Od začiatku je jasné, že Lundová a Borch sa poznajú z minulosti a postupne sa dozvedáme, že sú to bývalí milenci, ktorí mali k sebe tak blízko, že plánovali spoločné sťahovanie. To stroskotalo na Lundovej strachu z väčšieho viazania sa. Borch je rovnako autoritatívny ako Meyer či Strange, na rozdiel od nich však už Sarah pozná a vie, ako k nej pristupovať – dôležitým rozdielom napríklad je, že ju oslovuje krstným menom. Vie, aké sú jej slabé a silné stránky a dokáže sa s nimi popasovať, takisto ako vie, že je Sarah veľmi schopná vyšetrovatelka. Necíti sa však jej schopnosťami nijako ohrozený.

Aj v tejto sérii príde k výraznej výmene genderových rolí, akurát v opačnom poradí ako v predošlých dvoch – Sarah v druhej polovici ostáva tentokrát tou chladnokrvnou a naopak Borch koná na základe svojich emócií, nielen v pracovnom, ale aj súkromnom živote. V prvej polovici sme mali možnosť spoznať Sarah tak, ako doteraz nie – nebola to prázdna schránka

bez emócií, bolo jasné, že jej na Borchovi záleží. Keď mohla chytiť páchatela, nebola schopná vystreliť zo strachu, že by postrelila Borchu, ten jej to vyčíta: „Prečo si dopekla nestrieľala? Ved' sme ho mali!“¹⁵⁸ Borch na ňu naďalej tlačí, pýta si od nej vysvetlenie, argumentuje tým, že Lundová je dobrý strelec a nemala mať problém s tým, aby trafila páchatela. Lundová sa však na konci otočí, prestane sa kontrolovať a zvýšeným hlasom so slzami v očiach odpovedá: „Lebo si tam stál ty, preboha! To je tak ťažké pochopiť?“¹⁵⁹ Lundovej na Borchovi naozaj záleží.

Približne v polovici sa situácia vymení, pravdepodobne pod vplyvom toho, že Lundová stratí kontrolu nad svojimi emóciami a vyspí sa s Borchom. Vie, že ďalšie zlyhanie si dovoliť nemôže a tak sa stoj čo stoj pokúša udržať si chladnú hlavu, na rozdiel od Borchu, ktorý emóciám kompletne podľahne a začne si pripúšťať vyšetrovanie príliš k telu. Sarah sa snaží to Borchovi vysvetliť: „Viem, že sa to nemalo stať...“¹⁶⁰ Borch jej odporuje: „Problém je, že ja to vôbec neľutujem.“¹⁶¹ Sarah je z toho otrasená, no debatu nakoniec odvedie inam. Borch sa snaží o tom s ňou ešte niekoľkokrát komunikovať, no Sarah ostáva neoblomná.

Zájde to tak ďaleko, že Borch oznámi svojej žene, že sa s ňou chce rozviesť, tá navštívi Sarah v práci a spôsobí hysterickú scénu. To zrejme na Borchu vyvíja nátlak a prestáva mať veci pod kontrolou, čo spôsobí jeho odvolanie z prípadu. Borch, podobne ako Sarah v predošlých dvoch sériách, vyšetruje na vlastnú päsť a o svoje poznatky sa s Lundovou delí. Ako sa vyšetrovanie chýli ku koncu, začne to vyzeráť, že predsa len má Lundová nádej na šťastie s Borchom, ten sa jej totiž odmieta vzdať: „Je mi jedno, čo hovoríš, nedovolím, aby si mi utiekla aj tentokrát.“¹⁶² Toto vyznanie lásky prebieha atypicky počas vyšetrovania a Lundová, jasne nesvoja v tomto rozhovore, sa snaží pozornosť Borchu zvieť inam. To sa jej podarí, keď náhodne nájdu rozhodujúci dôkaz. Celá séria bohužiaľ končí tým, že Lundová rozhodne o svojom aj Borchovom osude tým, že zastrelí hlavného páchatela. V tej chvíli sa rozhodovania ujme znovu Borch a snaží sa ich oboch z nedorozumenia dostať. Už je však príliš neskoro.

Ako môžeme vidieť, typické genderové role sa v Dvojici 1 menia a vždy to prichádza po nejakom zlomovom okamihu. V momente, kedy v prvej sérii Sarah zľaví zo svojho mužného

¹⁵⁸ S3E5, 07:37: „Why the hell didn't you just shoot, Sarah? We had him!“

¹⁵⁹ S3E4, 08:09: „For God's sake, you were there! Is it so difficult to understand?“

¹⁶⁰ S3E6, 51:30: „I know it shouldn't have happened.“

¹⁶¹ S3E6, 51:54: „My problem is that I don't regret anything.“

¹⁶² S3E9, 34:36: „I don't care what you say, I won't let you run away this time.“

spôsobu vystupovania, z neho zľavuje aj Meyer a stáva sa jednoznačne emocionálnejším z dvojice, čo sa znovu zmení po jeho smrti. V druhej sérii si Sarah opäť na začiatku drží jasný dištanc, na rozdiel od Strangeho, ktorý sa to postupne snaží narušiť. Keď sa mu to podarí, je to paradoxne Lundová, ktorá začne viac dávať najavo svoje emócie a po prvýkrát preberá vzorce typické pre ženské správanie. V tretej sérii ju môžeme od začiatku charakterizovať ako viac emocionálnu, no role sa znovu prehodia a na konci série sa snaží zachovať si chladnú hlavu, čo sa jej darí takmer do posledného okamihu. Táto oscilácia je jasným dôkazom toho, že tvorcovia sa snažia nabúrať pohlavné stereotypy a vytvoriť silnú hrdinku, ktorá je však za svoje atypické správanie vymykajúce sa normám častokrát spoločensky potrestaná.

Naopak, pri analýze Dvojice 2 budeme mať možnosť uvedomiť si, že ženy, bez ohľadu na to, aký majú náprotivok v podobe svojho šéfa, sledujú zakaždým vzorec typický pre ženské postavy a striedanie genderových rolí tu nie je až také časté. V tejto dvojici nám tvorcovia skôr ponúkajú pohľad na to, akým spôsobom sú ženy v škandinávskej spoločnosti *de iure* postavené na úroveň mužov, ale *de facto* sa im stále nedarí naplno presadiť. Ženy sa napriek svojej intelektuálnej sile uchylujú veľakrát k praktikám podobným manipulácii a podliehajú svojim emóciám, občas môžeme spozorovať prvky takmer hysterického správania, hlavne vo chvíli, ak niečo nejde podľa ich plánu – pretože ony majú svoj vlastný plán, ako sa presadiť, bez ohľadu na agendu, za ktorú sú zodpovedné.

V prvej sérii sa napríklad veľmi cieľavedomá Rie, ktorá má okrem iného so svojim šéfom pomer, neváha nezákonne dostať do osobného počítača svojho kolegu, len aby Hartmannovi dokázala, že sa v ich tíme nachádza krtko. Niekoľkokrát takisto výrazným spôsobom zasahuje do vyšetrovania cez Hartmannovu osobu, ktorého dokáže veľmi ľahko ovplyvniť. Rie robí všetko preto, aby bol Hartmann chránený a sleduje tak nielen jeho záujmy, ale aj svoje vlastné – v prípade úspechu vie, že imaginárny kus koláča dostane aj ona. To však prestáva platiť v prípade, keď sa nechá ovplyvniť typicky ženskými pocitmi žiarlivosti.

V scéne, kedy prichádza vypovedať na policajnú stanicu, aby potvrdila Hartmannové vymyslené alibi, sa nechá žiarlivosťou ovládnuť. Výsluch vedie Meyer, ktorý, sediac oproti a hľadiac jej priamo do očí, je na Rie dosť tvrdý a chce vedieť, kde bol Hartmann v určenom čase, no tá sa nenecháva vyviesť z miery a dôsledne opakuje naučené: „Chrípka.“¹⁶³ To Meyer

¹⁶³ S1E12, 51:54: „Influenza.“

po nej dosť ironicky zopakuje, zapalať si cigaretu a spochybňuje, čo sa práve dozvedel. Obviňuje ju, že kryje Hartmanna, podozrivého z vraždy: „Ak mi klamete, robí to z vás komplica. Za to sa môžete dostať do väzenia.“¹⁶⁴ Rie je neoblomná a chystá sa na odchod, v tej chvíli však niekto zaklope na dvere a podá Meyerovi nejaký papier – ide o nákupný zoznam od jeho ženy. To však Rie nevie a Meyer jej nevedomosť využíva: „Ešte jedna vec – ak ste s Hartmannom boli celý víkend, prečo ste mu niekoľkokrát v sobotu volali? Mám tu zoznam, skontrolovali sme to s operátorom.“¹⁶⁵ Toto Rie zaskočí, Meyer evidentne stavil na správnu kartu, pomaly zatvára dvere a vracia sa späť na miesto. Dozvieme sa, že Rie naozaj nevie, kde Hartmann celý čas bol, no podozrieva ho so stretnutiami s inými ženami. Rie žiarli a preto už nedokáže hrať dohodnutú hru.

Všetky tri ženy majú spoločné jedno – ani v jednom prípade by sa bez nich muž nezaobišiel. Všetky sa starajú o kompletnú politickú aj komunikačnú agendu svojich šéfov, sú nielen ich spin doktorky, ale dbajú o to, aby boli vždy správne oblečení a upravení. Občas toto správanie pripomína starostlivosť matky o dieťa, napríklad v scéne z druhej série. Buch, stojaci v kancelárii, volá so svojou manželkou a prosí ju, aby dala deťom dobrú noc. V tom prichádza za ním Karina, informuje ho o tom, že účastníci schôdzky už prišli a nesie mu sako. Buch dokončí telefonát, otáča sa chrbtom, Karina mu sako nasadzuje a dáva mu ďalšie inštrukcie k schôdzke. Buch sa chystá na odchod z kancelárie, no Karina ho ešte zdrží a napráva mu límec na košeli, zatiaľ čo Buch stále pokračuje v pohybe. Takéto správanie, kedy sa žena o muža stará ako o malé dieťa a muž sa voči takémuto správaniu absolútne nevyhraňuje, je v priamom kontraste s mužom starajúcim sa o vlastnú rodinu. Karine to však neprekáža a je Buchovi ochotná nahrádzať matku preto, lebo jej úspech je závislý od jeho úspechu.

Karen, Kamperova asistentka, je takým menším zlúčením Rie a Kariny dokopy – na jednej strane Kampera miluje, aj keď len tajne, na druhej strane jej takisto neprekáža starať sa oňho až s materinskou pozornosťou. To, že Karen je do Kampera zaľúbená, je očividné už od začiatku – trvá na tom, že nepotrebujú spojenie s Center Party, ktorej líderkou je Kamperova milienka Rosa a robí všetko preto, aby ho o tom presvedčila a tak ho vzdialila od Rosy. Je jasné, že jej motivácia je viac osobná ako pracovná a koná podobne ako Rie – ak sa do situácie

¹⁶⁴ S1E12, 52:20: „If you’re lying to me, you’re an accomplice. You can go to prison for that.“

¹⁶⁵ S1E12, 52:59: „Just one more question – if you were with Hartmann all weekend, why did you call his cellphone? I have the list here, we checked with the phone company.“

zamiešajú city, hľadá viac na tie ako na praktickú stránku problému a je ochotná vystaviť svoj prípadný úspech riziku.

V jednej chvíli jej Kamper vysvetľuje svoje konanie: „Musel som to urobiť, lebo to bola jediná možnosť, ako si udržať spojenie s Center Party.“¹⁶⁶ Karen sa rozčúli, že na ich podpore predsa vôbec nezáleží a dokážu si poradiť aj bez nich. Spochybňuje, že to bolo politické rozhodnutie, ktorým sa obhajuje Kamper: „Politické rozhodnutie? (...) Alebo si sa len zahľadel do veľkých hnedých očí Rosy Lebechovej?“¹⁶⁷ Slová, jasne povedané pod prílišným emocionálnym vypätím, vyvolajú v miestnosti trápnu atmosféru a na niekoľko sekúnd nastane ticho. Karen zhlboka dýcha v snahe upokojiť sa a Kamper radšej prechádza na inú tému s ďalším zo svojich asistentov. Táto poznámka ostane zabudnutá v slede ďalších udalostí.

Ani jedna zo žien nedosiahne to, čo chcú. Rie skončí ako Hartmannova asistentka – a milenka - ešte predtým, že sa Hartmann dostane na vrchol. Karina ostáva asistentkou politika, ktorý je len bábkou v rukách ostatných a Karen, napriek tomu, že Kamper vo voľbách uspeje a ona môže oslavovať po jeho boku, vie, že ich vzťah nikdy neprerastie do niečoho väčšieho. Rie, Karina aj Karen sú prípady úspešných žien, ktoré to vo svojej kariére dotiahli ďaleko, no nikdy nie natoľko, aby s tým boli spokojné aj ony samy a uznanie za ich neúnavnú prácu, pre ktorú sú schopné obetovať všetko, v podstate nikdy neprichádza. Preto je otázne, či rovnosť, ako ju proklamuje Dánsko, je naozaj tou rovnosťou, o ktorú ženy bojujú.

4.2.2 Rasizmus a xenofóbia

Pri sledovaní seriálu sa môžeme stretnúť s ukázkami toho, ako tvorcovia zapracovávajú do príbehu problematiku rasizmu a xenofóbie. Nielenže je v prvej aj druhej sérii na tejto téme vystavaný ústredný konflikt, ale niekoľkokrát divák narazí na ukážku toho, že dánska spoločnosť naozaj nie je príliš naklonená imigrácii, presne ako sme si ukázali v teoretickej časti. Seriál sa túto tendenciu snaží vystavovať kritike tak, že rasistické narážky v ňom majú väčšinou predstavitelia nižšej spoločenskej vrstvy či lídri populistických strán. V tretej sérii sa s takýmito narážkami stretávame veľmi zriedkavo, preto z nej v tejto časti nebude spracovaná žiadna ukážka.

¹⁶⁶ S3E1, 47:39: „It had to be done if we didn't want to alienate the Center Party.“

¹⁶⁷ S3E1, 47:55: „Political decision? (...) Or have you fallen for Rosa Lebech's big brown eyes?“

V úvodnej sérii sa stretneme hneď s niekoľkými scénami, ktoré ukážkovo vykresľujú Vagna, asistenta u rodiny Larsenových, ako dosť obmedzenú a zároveň xenofóbnu postavu. V prvej časti sledujeme, ako Vagn vykladá tovar zatiaľ čo Theis telefonuje a riadi biznis, z čoho môžeme usúdiť, že Vagn je muž, ktorého v sťahovacej firme využívajú na fyzickú prácu. Vykladanie prebieha v obchode, ktorého názov „Tusind og en nat“¹⁶⁸ nám napovedá, že ho vlastní prisťahovalci.

Vagn odrazu jednu z debničiek upustí a tovar v nej sa rozbije, na čo mu majiteľ obchodu jemne rozhorčene, no nie agresívne, vraví: „Dávaj pozor, kam kráčaš.“¹⁶⁹ Na to vznikne vzájomná potýčka, kedy sa majiteľ dožaduje kompenzácie, čo Vagn okomentuje slovami: „Šibe ti, ty musíš byť šialený!“¹⁷⁰ To upúta Theisovu pozornosť a snaží sa zakročiť, pýta sa, čo sa deje. Keď mu to majiteľ vysvetlí, Theis príde k záveru, že mu to odčíta z faktúry a snaží sa ho priateľsky upokojiť, podľa všetkého ide o stáleho zákazníka, keďže si tykajú. Vagn to neveriacky sleduje spoza Theisovho chrbta a pýta sa: „Prečo sa ho zastávaš?“¹⁷¹, pričom v dánčine môžeme počuť, že Vagn označuje majiteľa obchodu slovom „perker“. Toto slovo sa v dánčine používa ako označenie pre prisťahovalcov z krajín Stredného Východu a má pejoratívnu konotáciu.¹⁷² Theis na Vagnovo rozhorčenie reaguje stoicky: „Vagn, upokoj sa a nauč sa vyhláskovať ‚falafel‘.“¹⁷³ Vagn sa to snaží hneď vyhláskovať, ale bohužiaľ mu to vôbec nejde.

Situácia z úplného konca tejto série je príkladom toho, že Vagn sa dokáže v rámci zaslepenosti nenávisťou voči inej rase dopustiť otrasného zločinu. Dozvedáme sa, že to bol on, kto zabil a opakovane znásilnil dcéru svojho najlepšieho kamarát a chleboдаря. Jeho obrana je pritom naozaj bizarná. Vagn sa Theisovi, na ktorého v tejto chvíli mieri zbraňou, snaží vysvetliť, prečo konal tak, ako konal: „Chystala sa odísť s tou opicou.“¹⁷⁴ Hovorí mu, že vie, že by s tým Theis nesúhlasil a tak sa snažil od toho obeť odradiť. Theis ho len mlčky počúva a vidíme, chladnokrvnú zúrivosť miešajúcu sa s bezmocnosťou v jeho očiach.

¹⁶⁸ Tisíc a jedna noc, pozn. autorky

¹⁶⁹ S1E1, 12:14: „Look where you’re going.“

¹⁷⁰ S1E1, 12:22: „Fuck, you must be out of your mind, man.“

¹⁷¹ S1E1, 12:50: „Why did you take the Paki’s side?“

¹⁷² „perker“, Den Danske Ordbog, dostupné na: <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=perker>, 28. apríla 2019.

¹⁷³ S1E1, 12:55: „Calm dow, Vagn, and learn to spell <falafel>.“

¹⁷⁴ S1E20, 45:22: „She was going away with that towelhead.“

V nasledujúcej sérii sú rasizmus a xenofóbia taktiež prítomné počas celého dejstva, pretože neustále narážame na problém, ktorý sa snaží vláda v tých dňoch vyriešiť, a to je už viackrát spomenuté schválenie (anti)teroristického balíčka,¹⁷⁵ ktorý slúži podľa dánskej vlády na boj proti terorizmu. Ten je podľa šéfa populistickej strany Folkepartiet Krabbeho málo prísny. Tvorcovia týmto veľmi otvorene narážajú na známu dánsku pravicovo populistickú stranu Dansk Folkeparti, ktorej negatívne názory na imigráciu vyvolávajú veľké emócie.¹⁷⁶ Zúčastňujeme sa jeho privátneho jednaní s Buchom, kde sa ho Krabbe snaží zlákať na spoluprácu: „Vzniká jedna islamská organizácia za druhou (...) a chce zvrhnúť demokraciu a opäť nastoliť stredovek.“¹⁷⁷ Buch ho následne obviňuje z extrémizmu, keď jeho názory prirovnáva k nacistickým a varuje ho, že ak nezmierni z rétoriku, nie je možné, aby strana bola súčasťou vlády.

Krabbeho kontroverzné názory zaznejú aj v ďalších častiach a dostanú sa na verejnosť, napríklad na tlačovej konferencii zvolanej ku príležitosti spoločného oznamu o konečnej dohode na teroristickom balíčku. Pre zlom vo vyšetrovaní chce Buch tlačovku zrušiť, no Krabbe naňho tlačí so slovami, že dánska verejnosť čaká na to, kým zareagujú a začnú ju chrániť. Buch začína tlačovku s tým, že terorizmus sa stal bežnou súčasťou našich dnešných životov a že predstavuje priamu hrozbu voči demokracii. Hovorí, že musíme chrániť slobodu a bojovať proti temným silám.¹⁷⁸

Celé to vyznieva ako naučený príhovor a divák si môže povšimnúť, že Buch s takýmito vyhláseniami nesúhlasí, jeho reč vyznieva neisto. V tej chvíli sa k slovu dostane Krabbe, ktorý na rozdiel od Bucha pyšne prezentuje, čo si myslí a pasuje sa do role ochrancu spoločnosti: „Nedám sa oklamať stredovekými fanatikmi vyliahnutými v moslimských školách a organizáciách financovaných dánskym štátom (...), čo podkopávajú našu demokraciu.“¹⁷⁹ Tvrdí, že inak príde ako krajina o svoju národnú identitu.¹⁸⁰ Ako môžeme skonštatovať

¹⁷⁵ V seriáli ako „terrorpakke“, resp. „terrorpackage“.

¹⁷⁶ Soukup, Ondřej, „Populisté viditelně mění dánskou politickou scénu,“ *Hospodářské noviny*, 18. júna 2015, dostupné na: <https://archiv.ihned.cz/c1-64185630-populiste-viditelne-meni-danskou-politickou-scenu>, 28. apríla 2019.

¹⁷⁷ S2E1, 31:20: „One Islamist society after another pops up (...) and want to overthrow the democracy and reintroduce the Middle Ages.“

¹⁷⁸ S2E5, 14:49: „We must protect our freedom and fight dark forces.“

¹⁷⁹ S2E5, 15:47: „We will not be trampled by medieval fanatics hatched from Muslim schools and organisations subsidised by the Danish state (...) who try to undermine our society.“

¹⁸⁰ S2E5, 16:08: „Otherwise we sell out on the core of our identity as Danes.“

z podobných výrokov, Krabbe predstavuje naozaj pravico-extrémistickú časť politického spektra.

O to prekvapivejšie na diváka potom pôsobí scéna, ktorá sa odohrá ku koncu seriálu, kedy podgurážený Buch navštevuje Krabbeho u neho doma uprostred noci. Potrebuje s ním nutne hovoriť, Krabbe ho teda zavolá dnu a ponúkne mu pohár mlieka. Buch, študujúc fotku mladej ženy tmavšej pleti s dvomi deťmi, ktorá visí na chladničke, mu hovorí: „Tiež sme o tom rozmýšľali.“¹⁸¹ Krabbe, nechápajúc o čom hovorí, naňho spýtavo pozerá a Buch objasňuje: „O au-pairke.“¹⁸² Krabbe odpovedá, že to je jeho žena s deťmi.¹⁸³ Buch sa nad tým nepozastaví, no divák jednoznačne – politik, ktorý hlása do sveta rasistické a xenofóbne názory, je v skutočnosti ženatý s prisťahovalkyňou? Táto scéna má v sebe veľmi komický prvok a o to paradoxnejšie vyznieva. Zároveň ukazuje na stereotypný názor o tom, že ženu s tmavšou farbou pleti automaticky berieme ako au-pairku a nie ako ich matku.

Ďalší človek, ktorý v tejto sérii predstavuje terč predsudkov založených na farbe pleti, je seržant Bilal, ktorého polícia od začiatku podozrieva z vražd spáchaných niekým, kto sa skrýva za organizáciu „Moslimská liga“. Ako moslim je Bilal ideálnym podozrivým aj bez podložiteľných dôkazov. Nakoniec sa však ukáže, že Bilal predstavuje niečo, čo by sme mohli nazvať „obráteným extrémizmom“ – on, moslim, nenávidí všetkých islamistov a to až do takej miery, že to v závere seriálu vyvrcholí samovražedným atentátom, pred ktorým vyhlási: „Za Boha, kráľa a krajinu!“¹⁸⁴ a odpáli rozbušku. Situácia, v ktorej moslim spácha atentát v mene Dánska vyvoláva veľa otázok – chcú tvorcovia naznačiť, že nie všetci moslimovia musia automaticky páchať zločiny v mene svojho náboženstva? Prečo si on ako niekto, kto nenávidí extrémistov, vybral ako spôsob smrti samovražednú bombu? Donútilo ho k tomu správanie sa spoločnosti? Jeho motivácia nám v tomto prípade uchádza.

Tak či tak, seriál je naozaj mnohokrát zameraný na spomenuté problematiky a kritika spoločnosti, ktorá sa k imigrantom stavia čoraz viac a viac chrbtom, je tu veľmi zreteľne badateľná. Aj napriek tomu sa zdá, že propagácia opačného názoru sa míňa účinku, minimálne v Dánsku, vzhľadom na to, akým smerom sa dánska imigračná politika uberá. Od vysielania

¹⁸¹ S2E8, 21:39: „We talked about it, too.“

¹⁸² S2E8, 21:43: „Getting an au-pair.“

¹⁸³ S2E8, 21:44: „That’s my wife.“

¹⁸⁴ S2E10, 30:30: „For God, king and country!“

seriálu ubehlo už viac ako 10 rokov a nálada v spoločnosti voči prisťahovalcom sa počas tejto doby výrazne zhoršila, no je to len ďalší dôkaz toho, že seriál tieto tendencie zachytil správne už v ich začiatkoch.

4.2.3 Sociálna nerovnosť

V úvodnej časti práce sme uviedli, že Dánsko sa ako krajina vyznačuje veľkou mierou sociálnej rovnosti a rozdiely v spoločnosti by mali byť nepatrné. V severskej kultúre sa ľudia snažia ostať si rovní v každej situácii a myslieť si o sebe niečo viac je samo o sebe považované za veľmi exkluzívny prvok. V nami skúmanom seriáli sa však stretávame s iným obrazom, a to najmä v prvej a čiastočne v tretej sérii, kde na vybraných scénach ilustrujeme, že rovnosť nie je tak ukázková, ako by mohlo zdať zo sledovaných štatistík.

V prvých minútach seriálu môžeme ihneď naraziť na názor, že prostitútky nie sú vnímané ako rovnocenné osoby, minimálne v očiach vyšetrovateľov. Keď sa vedú dohady o totožnosti obete, jedna z teórií je, že ide o prostitútku. Meyer trvá na to, aby našli muža, ktorý si prostitútku objednal, no Lundová, ktorá má naponáhlo, mu namietne: „Pokiaľ ide o prepadnutie prostitútky bez nejakého dôkazu, väčšinou s tým nič nespravíme.“¹⁸⁵ Nakoniec však predsa len súhlasí.

Ďalším prípadom, kedy divákovi udrie do očí evidentná nerovnosť, je scéna zo školy, kde obeť študovala. Riaditeľka školy je od začiatku naklonená na stranu žiaka, ktorého polícia podozrieva. Tento žiak, aj keď evidentne problémový – vyobrazený niekoľkokrát s alkoholom, drogami a ako niekto, kto si na školské výsledky nepotrpí – však pochádza z dobrej rodiny a to je dôvod, prečo je riaditeľke jeho vyšetrovanie proti srsti. Keď sa jej Meyer pýta, či je to dobrý žiak, riaditeľka zavádzajúco odpovie: „(...) pochádzajú z dobrých rodín.“¹⁸⁶ Meyer dodáva, že to ale nie je prípad obete, voči čomu sa riaditeľka ohradí, že v škole určite nepanujú žiadne predsudky, aj keď realita je očividne iná.

Následne sa utvrdzujeme v tom, že to isté merítko neplatí pre každého ani v očiach polície, keď je daný žiak zavolaný na výsluch. Policajný šéf najskôr dosť pochybovačne vyčíta Lundovej, že chlapec bol predvolaný, pýta sa, čo vlastne naňho majú. Lundová mu to vysvetlí, aj keď jej nadriadený očividne nemá záujem o objasnenie a jediný, čo jej na to odpovie je:

¹⁸⁵ S1E1, 11:40: „If a hooker has been robbed that's generally the end of it.“

¹⁸⁶ S1E4, 05:32: „(...) come from good families.“

„Uvedomuješ si, kto sú jeho rodičia.“¹⁸⁷ Lundová sa jeho poznámke úprimne čuduje, mysliac si, že to preňho nie je dôležité. Bouchard však dá jasne najavo, že ak ho nebude počúvať, oddelenie bude mať problémy a Lundová pochopí, o čo v tejto hre ide.

V tretej sérii stoja proti sebe v priamom kontraste dve zároveň prebiehajúce a na seba naväzujúce vyšetrovania – v oboch prípadoch ide o malé dievčatká, v prvom vyšetruje polícia únos dcéry majiteľa dánskeho lodného gigantu, v druhom zneužívanie a vraždu dievčatka, ktoré pochádzalo zo sirotinca.

Vyšetrovatelia sú hneď na začiatku upozornení na prípad zmiznutia a na to, o koho vlastne ide: „Dievčatko musí byť nájdené a vrátené rodičom čo najskôr. Je to vo vašom najlepšom záujme.“¹⁸⁸ Na vyšetrovanie sú použité všetky možné prostriedky a jej otec si dokonca najme vlastných detektívov, keď je presvedčený o tom, že polícia si neodváža svoju prácu dôsledne. Na druhej strane máme príbeh o sirote, ktorej vražda ostala už dlhšie zabudnutá a ak by neexistovala súvislosť so zmiznutím prominentného dieťaťa, pravdepodobne by ostala navždy nevyšetrená.

Ako sa na konci ukáže, vraždu zamietli pod koberec kvôli tomu, že páchatelom bol muž číslo dva v lodnej firme a vláda v tej chvíli, v momente, kedy prepukla finančná kríza, nestála o konflikt s tak výrazným podporovateľom, akým je práve spomenutý podnik. Najviac zarážajúce na celej veci je, že za týmto komplotom stál minister spravodlivosti, čiže človek, ktorý by mal byť výsadným predstaviteľom hodnôt ako je rovnosť a spravodlivosť. Ten však na celej veci nevidí nič zlé a obhajuje sa, že konal v záujme všetkých: „Pochybné obvinenie voči rešpektovanému mužovi, ktorý reprezentoval Zeeland, sme si nemohli dovoliť. (...) Urobil som správne rozhodnutie. (...) Načo vyvolávať konflikt kvôli dievčaťu zo sirotinca, ktoré nebude nikomu chýbať?“¹⁸⁹

Tieto scény nám naznačujú, že rovnosť v dánskej spoločnosti nie je úplne na dennom poriadku a že spomínaný zákon Jante už dávno neplatí. Podobne ako v iných krajinách majú aj

¹⁸⁷ S1E4, 13:16: „You realise who their parents are.“

¹⁸⁸ S3E2, 09:24: „The girl must be found and brought back as soon as possible. It's in your best interest...“

¹⁸⁹ S3E10, 44:11: „A baseless accusation against a man who embodies Zeeland ... (...) I did the right thing. (...) Why go into such trouble for an orphan girl that nobody will miss?“

v Dánsku výsady tí, ktorí niečo znamenajú a „obyčajný“ človek, prípadne človek znevýhodnený svojim sociálnym postavením, im nikdy nebude rovný.

4.3 Súkromné životy

V nasledujúcej časti si bližšie zobrazíme víziu tvorcov seriálu týkajúcu sa privátnej sféry životov dánskeho obyvateľstva. Keďže osobné šťastie tvorí podstatnú časť welfare konceptu, nevyhne sa kritike ani táto oblasť a osobný a rodinný život sú dôležitou súčasťou naratívu v *Zločine*.

Najvýraznejšie ju môžeme spozorovať pri sledovaní vývoja súkromného života ústrednej predstaviteľky Sarah Lundovej, ktorá počas troch sérií prechádza rôznymi životnými peripetiami a zdá sa, že šťastie sa jej výrazne vyhýba. Rozmer rozprávania o jej osobnom živote je silný, pretože divákovi ponúka dvojité príležitosti na to, aby sa dokázal s jej postavou nejakým spôsobom identifikovať – na jednej strane je vyšetrovatelka „jedným z nás“, na druhej strane predstavuje hrdinu, ktorý napravi všetko, čo je zlé. Taktiež môžeme sledovať veľmi výrazný prvok nefungujúcej rodiny, ktorý sa tiahne naprieč celým seriálom a v podstate ani jedna rodina, ktorá tu figuruje, nepredstavuje šťastnú a kompletnú rodinu.

V nasledujúcej časti si priblížime, akým spôsobom seriál nahliada na problematiku osobného šťastia v súkromnom živote, ktoré je celosvetovo považované za charakteristickú črtu Dánov, často označovaných za „najšťastnejších ľudí na svete“.

4.3.1 Osobný život Sarah Lundovej

Celé tri série môžeme okrem neúnavného policajného pátrania a politických intríg sledovať tiež výraznú dejovú linku týkajúcu sa ústrednej postavy vyšetrovatelky Sarah Lundovej. Je to jediná postava, ktorá diváka sprevádza celým seriálom od začiatku až do konca, a preto máme možnosť sledovať vývoj jej charakteru, kariéry a osobného života.

Sarah Lundová je od začiatku vykreslená ako žena, ktorá si príliš nepotrpí na svoj vzhľad – nenosí skoro žiadny make-up, vlasy má vždy upravené jednoducho, jej oblečenie pôsobí neutrálne. Preslávený sveter s Faerskými vzormi sa vďaka seriálu stal úspešným exportným artiklom a táto „uniforma“ bola vybraná zámerne – Lundová je zbavená svojej sexuality, pretože jej jediným poslaním je vyriešiť prípad. Sebavedomie si nemusí zvyšovať svojim vzhľadom, jej schopnosti sú dostatočnou kvalifikáciou.



Obrázok 6: Sarah Lundová a jej typický jednoduchý outfit. Svestrup, *Forbrydelsen I*, 2007.

Predstavuje modernú ženu – má často možnosť individuálneho výberu, aj keď je za svoje voľby často kritizovaná, je rozvedená, má dospelávajúceho syna, je úspešná vo svojej práci. Jej neschopnosť byť dobrou policajnou detektívkou a oddanou matkou vyvoláva množstvo zaujímavých otázok o uskutočniteľnosti oboch úloh. Charakter Lundovej je v tomto ohľade v kontraste oproti *zeitgeist*, podľa ktorého sa ženy musia vždy usilovať o dokonalosť doma aj v práci.

Niekoľkokrát je nútená bývať s matkou, s ktorou nemá najlepší vzťah, keďže tá tvorí protipól k vlastnej dcére a rodinný život pre ňu znamená viac ako kariérny úspech. Lundová je izolovaná od svojho okolia, málo sa usmieva a na svoj osobný život nemá čas, pretože pred ňou stojí úloha, ktorá je dôležitejšia ako všetko ostatné – chytiť sériového vraha. Vo vyšetrovateľskej dvojici je to väčšinou ona, ktorá vedie, dokonca je neformálne nadradená aj nad svojho šéfa, pretože čo sa týka inštinktu, zlo vždy vycíti skôr ako jej mužskí kolegovia. Takýto opis môže znieť feministicky, no nie je tomu tak. Sarah je jednoducho len jednou z tých, ktorí majú pred sebou nekonečné množstvo dôležitých „úloh“ a ich morálka im nedovolí tešiť sa z niečoho iného, ak tieto úlohy nebudú najskôr splnené. Dovtedy zanedbáva každého, kto ju potrebuje, a tých, ktorí sa na ňu najviac spoliehajú. Divák nikdy nedostane možnosť zistiť, čím sú motivované jej rozhodnutia, či za tým stojí nejaká trauma z absencie otca alebo psychická porucha, to všetko sú len dohady. Je odvážna, ale bez emócií a zdá sa, že smrť je jej častokrát bližšie ako život.

Lundovej vzťah s jej najbližším okolím preto trpí. Po tom, ako odložila sťahovanie do Švédska s priateľom práve pre prebiehajúci prípad, býva na krátke obdobie u matky. Lundová sa tam podvedome snaží tráviť čo najmenej času, pretože matkino morálne kázanie, aj keď mienené dobre a opodstatnené, nedokáže vystáť. Sarah je, ako obvykle, unáhlená a na ceste do práce, zatiaľ čo jej mama sedí za stolom a pokojne raňajkuje. Sarah vchádza do kuchyne, popritom si oblieka sveter a berie kabelku, pije kávu v stoj. Mama jej pripomína, že mali večer niečo naplánované, Sarah to nestíha. Matka jej vyčíta, že sa o Marka stará viac ako ona, pretože je celý čas v práci: „Takúto matku som z teba vychovala?“¹⁹⁰ Sarah však neodpovedá a pýta sa, či je uvarená káva. Hovorí, že mala ťažký týždeň a nemala čas rozprávať sa so synom. Matka jej hovorí, že o Markovi a jeho živote vôbec nič nevie, Lundová v snahe vyhnúť sa tejto konverzácii odchádza do práce. Jej matka však poznamená, že nevie ani to, že Mark má priateľku. V tej chvíli sa očividne šokovaná Sarah zastaví a na svoju obranu odpovedá: „Náš vzťah je veľmi špeciálny. Mark je samostatný. Nemusíme si stále strkať nos do životov. A samozrejme viem o jeho priateľke.“¹⁹¹ Lundová však evidentne klame, medzitým vidíme v pozadí Marka, ktorý je tiež pripravený na odchod. Mark nad slovami svojej matky nepatrne prevráti oči a je zreteľne nahnevaný.

Sarah vybieha za ním, vraví mu, že neraňajkoval, v snahe aspoň trochu napraviť škodu. Ospravedlňuje sa mu za to, že tento týždeň naňho nemala čas. Mark to nekomentuje a vezie sa ďalej na kolobežke. Sarah sa ho opýta na priateľku a vraví, že je rada, pýta sa, ako sa volá. Marka tento záujem očividne teší, pretože jej síce vyhýbavo odpovedá, ale s úsmevom. Pri zmienke o sťahovaní do Švédska sa však nálada zmení a Mark odchádza do školy. Sarah ho však zastavuje: „Mark...Mňa naozaj zaujíma, čo sa deje v tvojom živote.“¹⁹² Markova reakcia hovorí za všetko: „Je ti to úplne ukradnuté. Jediné, čo ťa zaujíma, sú mŕtvi ľudia.“¹⁹³ Mark odchádza, Lundová nevie, čo má na to povedať a tak radšej ide do práce.

Vzťah so synom prechádza počas troch sérii rôznymi peripetiami, Lundová si nie je vedomá toho, že jej nezáujem Markovi vadí. Dokonca ani po tom, ako sa Mark rozhodne od mamy odsťahovať a bývať s otcom, neskôr s babičkou, nedonúti Sarah zmeniť prístup k synovi.

¹⁹⁰ S1E5, 26:01: „It this the kind of mother I raised you to be?“

¹⁹¹ S1E5, 26:30: „Our relationship is special. Mark is very independent. We're not in each other faces all the time. And I know about his girl.“

¹⁹² S1E5, 27:06: „Mark...I'm interested in what goes on in your life.“

¹⁹³ S1E5, 27:14: „You don't give a damn. You're only interested in dead people.“

V druhej sérii sú si značne odcudzení, napriek tomu jej Mark nič nevyčíta a zdá sa, že sa s tým zmieril a mamin workoholizmus berie ako fakt. V tejto sérii môžeme vnímať, že predošlé udalosti – smrť kolegu čiastočne zavinená práve kvôli nej – Lundovú poznamenali a občas na diváka môže pôsobiť až rezignovane. Pohybuje sa vo všetkom na veľmi tenkej hranici a napätie je obrovské. To sa prenáša aj do rodinného života, môžeme to vidieť aj v scéne z oslavy matkinho výročia svadby.

Sarah už od začiatku stojí v úzadí, moc nekomunikuje, cítime, že sa necíti dobre mimo „svojho“ prostredia, v šatoch, učesaná. Mark sa pokúša o rozhovor, no Sarah je myslou inde. Snaží sa zbaviť povinnosti prednášať prípitok, to sa jej nepodarí. Všeobecne nemá chuť sa zúčastňovať, na fotke stojí z donútenia, spieva len „na oko.“¹⁹⁴ Matka k nej prisadila slobodného muža s jasnými úmyslami, ten však moc veľký úspech nemá. V strede matkinho príhovoru sa k Sarah priblíži čašník s tým, že s ňou niekto nutne potrebuje hovoriť. Sarah nevie odolať nutkaniu, a preto vstáva od stola, sledovaná všetkými, a odchádza. Po jej návrate matka pokračuje v príhovore, už ovládnutá emóciami, no Sarah sa k nej priblíži a je jasné, že z oslavy musí odísť. Matka na ňu pozerá bez slov a po úvodnom napätí v pohľade, prikývne, dávajúc najavo, že chápe a Sarah objíme. Niekoľko z davu sa ozve: „Nemôžeš odísť v strede matkinho príhovoru!“¹⁹⁵ Lundovej matka na to zareaguje: „Áno, presne to robí. A je to tak v poriadku!“¹⁹⁶ Od tohto momentu v podstate až do konca jej už matka do života nezasahuje, respektíve ho nekomentuje a aj napriek zjavnému nesúhlasu ju viac-menej necháva žiť si ho po svojom.

Podobný moment, kedy dôjde k zmiereniu matky a syna, nastáva až v tretej sérii, kedy je ich vzťah najviac komplikovaný. Mark žije sám s priateľkou, tehotnou, o čom sa Lundová dozvie tiež len náhodou a svoju matku vo svojom živote nechce. Sarah, ktorá na začiatku série, pôsobí veľmi vyrovnaná, sa snaží podniknúť kroky k zmiereniu a o syna sa úprimne zaujíma, Mark jej však dáva najavo, že záujem prichádza neskoro. V deň, kedy má prísť s priateľkou na večeru, môžeme pozorovať Lundovú, osamotenú v jej byte. Prebiehajú prípravy na návštevu, Sarah varí, stôl je prestretý pre troch, niečo, čo sme doteraz u nej nezažili. Zazvoní jej telefón, Mark jej oznamuje, že nepríde a dodá k tomu nejakú výhovorku. Sarah mu vraví, že to teda

¹⁹⁴ Spev je bežnou súčasťou dánskych osláv.

¹⁹⁵ S2E6, 46:46: „You can't walk out on you mother's speech!“

¹⁹⁶ S2E6, 46:50: „Yes, that's exactly what she's doing. And it's OK!“

preložia na iný deň, Mark s tým bez záujmu súhlasí. Chce hovor ukončiť, Lundová však chce niečo dodať, váhavo mu hovorí: „Viem, že som tu často nebola pre teba...Teraz si to uvedomujem. Chápem, že si na mňa nahnevaný. A chápem, ak si myslíš, že všetko, čo som urobila, bolo zlé, pretože bolo.“¹⁹⁷ Snaží sa s Markom dohodnúť na dni, kedy sa stretnú, Mark ju odmieta, niečo jej vysvetľuje, Lundová si všimne fotky z prípadu ležiace na stole a v tej chvíli o rozhovor stráca záujem a položí. Ako sa však seriál chýli ku koncu, Lundová s Markom nakoniec nájdu spoločnú reč, Markovi sa narodí dcéra, Sarah sa teší, kedy ju uvidí a všetko sa zdá byť na dobrej ceste.

Sarah je však kvôli práci ochotná obetovať naozaj takmer všetko a to je dôvod, prečo sa jej nikdy nepodari dosiahnuť osobné šťastie. Na začiatku prvej série je zadaná a ako už bolo spomenuté, chystá sa odsťahovať za priateľom do Švédska. No čím viac vyšetrovanie graduje, tým viac sa sťahovanie odkladá.

Keď konečne sledujeme Sarah s rodinou nastupovať do lietadla, v tej chvíli jej zazvoní telefón a Lundová sa dozvedá o zlome vo vyšetrovaní. Lietadlo sa chystá odletieť, Lundová v rýchllosti nakladá batožinu, no telefón neodkladá ani po viacnásobnom upozornení od posádky lietadla. Meyer jej nakoniec telefón zloží, no Sarah ostáva zamyslená. Letuška ju poprosí, aby si nasadila bezpečnostný pás, Lundová poslúchne, no pozorujeme jej nepokoj. Telefón nakoniec vypína, lietadlo sa pohne smerom na runway, počujeme kapitána rozprávať do vysielacky a pritom pozeráme na nervóznou Sarah. Napätie narastá priamo úmerne s hlukom štartujúceho lietadla, vedľa Sarah sa matka a Mark rozprávajú, Sarah sa stále tvári nezúčastnene. V poslednej sekunde sa Sarah zdvihne, káže im zbaliť si veci, čo Mark privíta s nadšením a lietadlo s Lundovou neodchádza.

Toto má za následok, že o pár dní na to sa s ňou jej švédsky priateľ, ktorému už pretiekol pohár trpezlivosti, rozchádza a Lundovej osobný život sa ocitne v troskách, pre ňu to však nie je dôležité, nepodnikne žiadne kroky, aby mu v tom zabránila. Necháva ho odísť a naďalej pokračuje v honbe za vrahom. Od tohto momentu je Sarah nezadaná v podstate až do konca seriálu, kedy nájde cestu späť k svojmu bývalému partnerovi z minulosti, Borchovi. V časti 4.2.1 sme už naznačili, že Borch je muž, na ktorom Sarah po dlhej dobe záleží a aj

¹⁹⁷ S3E1, 40:40: „I know that I haven't always been there for you...I can see that know. And I understand if you're angry with me. And I understand if you think I did everything wrong, because I did.“

napriek komplikáciám – Borch má ženu a deti – sa im podarí nájsť si k sebe cestu. To dokazuje rozhovor, ktorý prebehne netradične v aute za prítomnosti páchatela, cestou na miesto činu. Borch predostiera Sarah možné závery prípadu: „Povedzme, že nájdeme ten kontajner a že bude nažive... Nasťahuješ sa potom ku mne?“¹⁹⁸ Hovorí jej, že už zaplatil zálohu a že po tom, ako sa stala babičkou, už nemôže bývať v tej kôlni, Lundová sa snaží argumentovať racionálne, no smejúcemu sa Borchovi a aj divákovi je jasné, že za argumenty ukrýva svoje pocity. Ich rozhovor preruší telefonát, no keď Lundová dohovori a objasnia si ďalší postup v prípade, z ničoho nič nadväzuje na ich rozhovor predtým: „Môj dom je možno malý, ale nie je to žiadna kôlna. (...) A vždy k tomu môžeme pridať nejakú prístavbu.“¹⁹⁹ Borch je z jej monológu šťastný a pre Sarah všetko po dlhom čase naberaá správny smer.

Šťastie, ktoré má Sarah konečne na dosah ruky, však netrvá dlho, vlastne netrvá skoro vôbec. Aj v tej najrozhodujúcejšej chvíli je pre Sarah najviac dôležitá práca – konanie spravodlivosti, a tak obetuje všetko, čo má – rodinu, lásku a v neposlednom rade aj kariéru. V jednej zo záverečných scén prichádza rozhodujúce chvíľa, kedy Lundová popraví vraha. Vie, že je to jediný spôsob, ako zaistiť, aby bol potrestaný a aj napriek tomu, že z diaľky na ňu Borch kričí, aby to nerobila, zoberie do ruky pištoľ a jedinou presnou ranou do hlavy vraha bez lútosti zastrelí. Borch sa následne snaží urobiť všetko pre to, aby šokovanej Lundovej vysvetlil, čo má urobiť, aby to vyzeralo ako samovražda, tá však vie, že je všetkému koniec. Svojim činom prišla o muža, ktorý ju skutočne miloval a aj o rodinu, ktorá si k nej našla cestu napriek jej komplikovanej povahe. Dosiahla však to, o čo jej celý čas išlo – spravodlivosť. Takýto koniec je síce škaredý a bolestný, no ostáva verný Sarah Lundovej.

4.3.2 Disfunkčná rodina

Jednou z ústredných tém, ktoré sa opakujú v každej sérii seriálu, je rodinný život. V každej z troch častí spoznáme jednu rodinu, ktorej zločin naruší nejakým spôsobom fungovanie a vždy to má na ňu negatívny dopad. Ako píše Andrew Anthony v článku v The Guardian, spôsob, akým seriál zobrazuje rodinu, ktorá o niečo prišla, je jedným z jeho hlavných znakov: „Len zriedka môžeme byť v televízii svedkami tak intímneho a dojemného zobrazenia rodinnej spúšte. Pútavé kriminálne vyšetrowanie sa zároveň stáva sondou do toho, čo znamená stratiť dieťa.“ Takáto sonda je využitá najmä v prvej a poslednej sérii, kedy rodina

¹⁹⁸ S3E10, 10:53: „Let’s say we find the container...And she’s alive...Will you move in with me, then?“

¹⁹⁹ S3E10, 12:53: „My house may be small, but it’s not a shed. (...) We can always add an extension.“

o dieťa prichádza buď hneď na začiatku alebo kedy o jeho život bojuje do poslednej sekundy. V druhej sérii sa musí protagonista vyrovnáť tiež so stratou dieťaťa, no tentokrát dieťa nie je hlavným nástrojom zločinu.

V prvej sérii stojí v centre diania rodina Birk Larsenových, ktorej najstaršia dcéra sa stane obeťou zločinu. Počas dvadsiatich dielov sledujeme, ako sa rodina snaží vyrovnáť s touto stratou. Problémy sa začnú kopiť jeden za druhým, dom, ktorý mali kúpený v lepšej štvrti a ktorý by im teoreticky mohol priniesť lepší sociálny status, sa pre nich stane prekliatím, pretože je nielen dôvod postupných dlhov, ale dokonca jedným z miest činu.

Skutočnosť zo začiatku najťažšie nesie prirodzene matka Nanny, Pernille, na ktorej sa začnú prejavovať psychické problémy. Manžel Theis najskôr verí v prácu policajtov, no po niekoľkých zlých vyšetrovacích krokoch berie spravodlivosť do svojich rúk a unáša podozrivého. Uvedomujúc si, že je to chyba sa naďalej snaží spolupracovať s políciou a urobiť všetko pre to, aby jeho rodina opäť fungovala. Dokonca akceptuje návštevu psychologičky, ktorá je im po traumatickej udalosti pridelená štátom. Návšteva však vôbec neprebíha ako má, Pernille je celý čas duchom neprítomná a vôbec nespolupracuje. Nervózne vstáva od stola, vôbec nedokáže chvíľu vydržať bez pohybu, v očiach má neprítomný pohľad. Theis sedí a pije kávu a snaží sa s psychologičkou komunikovať. Pernille nechce prijať žiadnu radu: „Ja viem najlepšie, čo moje deti potrebujú.“²⁰⁰

Odmietla akúkoľvek pomoc a od manžela sa postupne vzdáva. Dokonca raz zmizne, zájde do baru a nechá sa zviest' neznámym mužom. Sexuálna scéna z ich stretnutia je naozaj bizarná a pre diváka nepríjemná na pozeranie, Pernille odmieta akékoľvek mužove pokusy o zblíženie: „Dáš si ešte jeden drink?“²⁰¹ a ihneď ho vyzve k pohlavnému styku: „Vyzleč ma.“²⁰² ten sa nenechá dva krát prosiť. Ona sama sa toho vôbec nezúčastňuje, miestami to vyzerá, že jej to je až nepríjemné, ale nijako sa nebráni. Neskôr vysvitne, že k ničomu nedošlo, pretože Pernille dostala amok. Po tomto incidente sa Pernille dostane do lepšieho stavu a opäť začína spolupracovať s Theisom na fungovaní rodiny.

²⁰⁰ S1E12, 12:56: „I know what's best for my children.“

²⁰¹ S1E15, 09:52: „Would you like another drink?“

²⁰² S1E15, 09:57: „Take my clothes off.“

Situácia sa zrúti na konci seriálu, kedy je Theis unesený blízkym rodinným kamarátom a ako sa ukáže, vrahom ich dcéry, Vagnom. Vagn už nemá čo stratiť, pretože vie, že Lundová ho vďaka jeho chybe prekukla a má len málo času predtým, než niečo podnikne. Pernille, ktorej ostalo ešte dosť šiesteho zmyslu, sa snaží Theisa odhovoriť od neplánovaného výjazdu s Vagnom, no tomu Theis úplne dôveruje. Nezdá sa mu to vôbec podozrivé, dokonca si cestou kamarátsky otvorí pivo a diskutujú o spoločných spomienkach.

Vagn zavezie Theisa na miesto činu – do lesa – a donúti ho nasledovať jeho smer. Keď prestane poslúchať jeho príkazy, udrie ho puškou a v tej chvíli Theis akoby precitne a začne chápať, o čo ide. Vagn ho po chvíli kráčania zastaví, dá mu do ruky zbraň a začne mu vysvetľovať: „Theis, o chvíľu ti povedia všelijaké veci. Ja chcem, aby si ich počul odo mňa.“²⁰³ Opisuje mu, čo presne urobil, hovorí, že Nannu znásilnil presne na mieste, kde Theis momentálne stojí, divák pozoruje, ako v spočiatku resignovanom Theisovi narastá hnev. V tom momente na miesto prichádza aj polícia a vyzve Theisa, aby zbraň položil. Vagn ho naopak vyzýva, aby vystrelil, provokuje ho slovami, Theis zápasí s dilemou. Pernille Theisovi kričí, nech neurobí hlúposť. Vagn hovorí: „Zakryl som si uši, lebo som ju nemohol počuť kričať. Prosila o život. Volala teba a Pernille.“²⁰⁴ Theis presne v tej sekunde vystrelí a Vagna zabíja. Zároveň je to chvíľa, kedy sa z obete stáva vrah a kedy prichádza o všetko nielen on, ale aj jeho blízki. Theis je zatvorený do väzenia a Pernille ostáva sama, zlomená, s dvomi malými deťmi a dlhmi na krku. Ich príbeh sa končí ešte väčšou tragédiou ako začal.

V druhej sérii nám tvorcovia tiež naservírujú dávku rodinných emócií, no v menšom množstve, ako tomu bolo predtým. Môžeme sledovať príbeh bývalého vojaka Rabena, ktorý je zavretý pre jeho problémy s výbušnou povahou v psychiatrickej liečebni pre bývalých príslušníkov armády. Raben sa snaží dobrým správaním dostať čo najskôr von a začať žiť skutočný rodinný život so svojou ženou Louise a ich malým synom. Spočiatku to vyzerá, že má koniec liečby tesne pred sebou, no okolnosti mu tieto plány prekazia. V snahe chrániť seba a svoju rodinu z liečebne uteká, pretože vie, že mu tam hrozí nebezpečenstvo – vrah by sa k nemu mohol ľahko dostať a zbaviť sa aj jeho ako posledného svedka. Louise stojí pri ňom

²⁰³ S1E20, 45:03: „Theis, in a while they'll tell you all sorts of things. I want you to hear it from me.“

²⁰⁴ S1E20, 48:15: „I covered my ears because I couldn't stand hearing her scream. She begged and pleaded for her life. She called for you and Pernille.“

a vo všetkom mu pomáha, dokonca klame svojmu otcovi, veliteľovi armádnych jednotiek, aby Raben mohol podniknúť vyšetrovanie na vlastnú päsť.

Louisin otec však robí všetko preto, aby dcéru zmanipuloval voči Rabenovi, o ktorého vine je presvedčený. Chce pre svoju dcéru prirodzene to najlepšie, a preto jej postupne odhaľuje minulosť svojho zaťa: „Sú niektoré veci, ktoré o Jensovi nevieš. Prečo myslíš, že odišiel do služby, keď sa narodil Jonas? On sa prihlásil sám. Chcel jednoducho odísť. Jens nie je taký, ako si myslíš...“²⁰⁵ Louise otcovej manipulácii úspešne vzdoruje, no je toho na ňu príliš veľa a nakoniec, sama presvedčená o vine svojho muža, podľahne pokušeniu a vyspí sa s iným. Rabenovi sa nepriamo nakoniec prizná, tomu je to však jedno, pretože jediné, čo chce, je získať ich späť. Je ochotný neveru Louise odpustiť.

Po tom, ako ju unesie Rabenov bývalý kolega a Raben svoju ženu zachráni pred samovražedným atentátnikom, sa medzi nimi veci vylepšia. Raben je konečne vypočutý políciou, ukáže sa, že to, čo celý čas hovoril a kvôli čomu ho celý čas mali za blázna, je pravda. S Louise plánujú spoločný domov, tá sa kvôli nemu odsťahuje od otca, aj keď nemá ešte kam ísť: „To vymyslíme spolu s ockom, že Jonas?“²⁰⁶ Budúcnosť sa Rabenovi zdá byť konečne svetlá až do chvíle, kedy mu v záverečnej scéne Strange neodhalí pravdu o tom, čo ho trápi po celý čas: „Bol si to ty, kto zastrelil to malé dievčatko. To si zabudol uviesť vo výpovedi.“²⁰⁷ Raben sa v tej chvíli naňho len nechápavo pozerá, Strange si evidentne užíva túto chvíľu: „Ty si zabudol!“²⁰⁸ Divák a ani Raben sa nikdy nedozvie, či Strange hovorí pravdu alebo klame, len aby ublížil.

²⁰⁵ S2E6, 20:28: „There are certain sides of Jens you do not know. Why do you think he went into service then Jonas was born? He volunteered for Iraq. He simply had to leave, Louise. Jens is not the man you think...”

²⁰⁶ S2E10, 37:18: „We'll work that out with Daddy, won't we, Jonas?”

²⁰⁷ S2E10, 56:29: „And you were the one who shot the little girl. You left that bit out in your statement.”

²⁰⁸ S2E10, 56:44: „You forgot!”



Obrázok 7: Raben na konci seriálu. Sveistrup, Forbrydelsen II, 2009.

Isté však je, že s Rabenom sa lúčime v zábere, kedy odovzdané sedí na zemi a slzy mu stekajú po tvári a všetko nasvedčuje tomu, že sa z neho stane opäť psychická troska, ktorá nemá šancu na lepší život ako ten v psychiatrickej liečebni.

V poslednej sérii sa stretneme s príbehom rodiny Zeuthenových. Otec Robert je nekompromisným podnikateľským magnátom v rodinnom impériu Zeeland a popritom s bývalou manželkou Majou rieši problémy s výchovou dvoch detí. Práve jeho dcéru Emilie si páchatel vyberie ako vhodnú obeť, aby dokázala Zeuthena následne vydierať a dievčatko unesie. Únos navyše nastáva v čase vnútorných mocenských bojov v rámci spoločnosti a Robert sa dostáva pod obrovský tlak.

Zeuthen s Majou na začiatku série nemajú príliš dobrý vzťah. Nevedia sa zhodnúť na spoločnom prístupe v rámci výchovy a Maja vyčíta Robertovi jeho častú pracovnú zaneprázdnenosť. Keď sa jej podarí dostať ho na stretnutie s Emiliiným učiteľom, zvoní mu telefón a musí riešiť krízu vo svojej spoločnosti, keď je na pracovnom meetingu so správnou radou Zeelandu, opäť mu zvoní telefón a musí riešiť problémy týkajúce sa detí. Napriek tomu sa zdá, že deti sú mu prednejšie, a preto sa s Majou stretne. Tej robí starosti dcéra, ktorá má evidentne nejaké tajnosti – niekde sa stará o mačku, o ktorej nikto nič nevie. Má kvôli tomu zdravotné problémy, vytvorila sa jej totiž alergická reakcia.

Robert, direktívny, prichádza na miesto stretnutia a chce si deti vyzdvihnúť, prikáže im nastúpiť si do jeho auta. Maja s ním však chce hovoriť, Robert reaguje podráždene: „Ak si myslíš, že ti toto pomôže dostať ich do starostlivosti...“²⁰⁹ Bývalá manželka mu však vyčíta, že si nevšimol Emiliinu alergickú reakciu na tele: „Buď mi klameš alebo má niekde mačku a ty o tom ani netušíš.“²¹⁰ a Roberta to naozaj zaskočí. Robert jej odporuje a celú vec sa snaží bagatelizovať, no postupne sa diskusia vyostří: „Deti ostávajú so mnou.“ – „Prestaň. Aj tak myslíš len na prácu. Sú to moje deti, preboha!“ – „Ty si odišla! Už tam nemáš miesto.“²¹¹ Deti ich hádku sledujú z auta a nie je im to príjemné, chytia sa za ruky, aby dokázali, že keď ich rodičia nie sú schopní spolu vychádzať, stále majú jeden druhého. Emilia, aby prerušila hádajúcich sa rodičov, si vymyslí historku o mačke a povie, že chce ísť s otcom, ktorému, samozrejme, v tej chvíli opäť zvoní telefón.

Ako prípad a únos postupuje, bývalí manželia sa k sebe začnú správať trochu inak. Musia spolu tráviť viac času a zomknúť sa pre syna, ktorý tiež trpí nešťastím, ktoré sa prihodilo jeho sestre. Aj keď im pomáhajú príbuzní, nikto nemôže ich tragédiu pochopiť tak, ako ju chápu oni a to je ten element, ktorý ich momentálne spája a kvôli ktorému musia spolupracovať. Robertove priority sa zmenia, prácu konečne predbehla rodina. Keď sa nepodarí jeden z plánov na záchranu Emilie, Maja je z toho veľmi nešťastná a počas cesty v aute prinúti Roberta zastaviť a z auta vystupuje. „Zastav. Chcem vystúpiť!“²¹² kričí. Robert sa ju snaží upokojiť, tiež vystupuje a beží za ňou. Maja stráca nádej, pochybuje, že sa podarí dcéru zachrániť, dokonca vyhlasuje, že už je určite mŕtva. Robert sa snaží byť racionálny, no oproti plačúcej žene nemá šancu. Maja doňho dokonca začne strkať a obviňovať ho a preto jediné, čo Robertovi ostáva, je objasniť ju: „Sľubujem, že ju dostaneme naspäť.“²¹³ Sledujeme oboch vo vzájomnom objatí, Robert hladí Maju po vlasoch.

Takýchto emocionálnejších momentov sa tu nachádza viac, v podstate počas priebehu seriálu dôjde k vysvetleniu minulých chýb z oboch strán a tragédia sa tak stáva katalyzátorom k nájdeniu strateného šťastia. Robert sľubuje Maji, že veci sa zmenia: „Keď príde domov,

²⁰⁹ S3E1, 35:26: „If you think you will get custody...”

²¹⁰ S3E1, 35:32: „Either you’re lying, or she’s been around a cat and you’re clueless.”

²¹¹ S3E1, 36:09: „The children stay with me.” – „Stop it. All you think about is work. They are my children, for God’s sake!” – „You left. You’re not there anymore.”

²¹² S3E4, 09:11: „Stop the car. I want to get out!”

²¹³ S3E4, 09:53: „I promise we’ll get her back.”

všetko bude iné. Sľubujem.“,²¹⁴ a okrem iného prichádza aj k fyzickému zblíženiu. Nakoniec všetko dobre dopadne a unesená dcéra je zachránená, nič nebráni rodine v šťastnom konci. Zeuthen však v poslednej chvíli podľahne tlaku, ktorý naňho vyvíja správna rada vo firme a zmena z biznismena na otca tak trvá len chvíľu. Na rodinu má vyhradený víkend a ďalší týždeň naňho opäť čakajú pracovné záležitosti.

Len ťažko si vieme predstaviť pri pozieraní seriálu a vyššie spomenutých scén šťastný, v podstate bezstarostný národ, ktorý nám predostierajú rôzne články či knihy o *hygge*. Pokojné prežívanie spoločných chvíľ v kruhu blízkych sa nekoná a divákovi je naservírované úplne odlišné zobrazenie rodinného a osobného šťastia, nedostáva žiadne zadosťučinenie. Príbehy postáv končia tragicky, pretože aj keď dosiahli spravodlivosť, o ktorú im celý čas išlo, situácia, v ktorej sa nakoniec ocitnú, je z určitého uhla pohľadu horšia, ako tá, v ktorej sme ich našli. Tieto pocity sú navyše umocnené celkovým estetickým pôsobením seriálu.

4.4 Vizuálna stránka

Okrem dramatických štruktúr a komplexných postáv, pracuje *Zločin* aj s vizuálom, ktorý je typický pre *nordic noir* a seriál vlastne istým spôsobom charakteristiky tohto žánru stmeluje. Andrew Anthony zhrňa štylistické znaky, viac alebo menej konzistentné naprieč všetkými sériami, a konštatuje, že „takmer každá scéna, zastretá do prízračnej tmy, donúti nováčikov siahnuť po kontrolke jasu na diaľkovom ovládači.“²¹⁵

Produkcia na vytvorenie temného mlhavého šera typického pre škandinávsku jeseň a pustej panorámy mesta použila rôzne dizajnového manuály, čo malo za následok chladnú, fádnu a neradostnú farebnú škálu dotvárajúcu pocity klaustrofóbie a bezprostredného nebezpečenstva. Využitím rôznych prírodných prvkov ako je dážď a voda dosahuje seriál zvýraznenie hlboko emotívnych prvkov.²¹⁶ Nie je náhoda, že všetky série *Zločinu* sa odohrávajú v novembri, pretože novembrové počasie a jeho podmienky tak dotvárajú jeho neustály ponurý *look*.²¹⁷

²¹⁴ S3E9, 23:55: „When she gets home, everything will be different. I promise.“

²¹⁵ Andrew Anthony, „The Killing II: new knitwear, same gripping drama,“ *The Guardian*, 19. novembra 2011, dostupné na: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2011/nov/19/killing-two-review-sarah-lund-returns>, 28. apríla 2019.

²¹⁶ Hansen, Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, 180.

²¹⁷ Sofia Alexi, „Investigating Nordic Noir,“ (MA thesis, Victoria University of Wellington, 2017), 48.

Príbehy v *Zločine* sú situované z veľkej časti v Kodani a na jej predmestiach. Každá séria má vždy významné miesta, v ktorých sa akcia odohráva, v prvej sérii sú to dom Birk Larsenových, policajná stanica a radnica, v druhej sezóne je policajná stanica zachovaná a pridáva sa k tomu dánsky parlament a vojenské kasárne ako miesto zločinu. Vonkajšie scény sú natáčané v exteriéri, vnútorné buď v štúdiu alebo na skutočnom mieste. V tejto súvislosti je zaujímavé poznamenať, že používanie štúdiových scén počas seriálu postupne klesá a v tretej sérii sú exteriérové a interiérové scény natáčané takmer výhradne bez použitia štúdia.

Pre seriál *Zločin* sú dôležité najmä tri základné rysy využívania priestorových funkcií pre naratív, a to konkrétne extrémne tmavé osvetlenie, ktoré odráža podmienky severskej klímy, ďalej využívanie ikonických budov dánskeho hlavného mesta a po tretie každodenný život v Kodani odrážajúci moderný mestský životný štýl.²¹⁸ Miesta natáčania v príbehu sa správajú tiež ako štylistické prvky vyjadrujúce konkrétnu myšlienku scény.

Preto považujeme za dôležité v tejto časti analyzovať jednotlivé vizuálne prvky *Zločinu*, keďže môžeme konštatovať, že dotvárajú celkovú myšlienku toho, čo sa tvorcovia snažia prostredníctvom svojho diela vyjadriť.

4.4.1 Osvetlenie

Extrémne tmavé osvetlenie v *Zločine* nastavilo nové štandardy pre svetelnosť scény, pretože niektoré scény sú tak tmavé, že je pre diváka naozaj zložité sledovať, čo sa na obrazovke deje a ako ná poveda mu slúži len dialóg a zvuk. V seriáli je ich naozaj množstvo, ako príklad môžeme uviesť návštevu Lundovej v márnici v tretej sérii,²¹⁹ kde sa má stretnúť s lekárkou, ktorá by mohla vedieť viac detailov o istej pitve. Asi v 3-minútovej sekvencii prechádzame s Lundovou po márnici v snahe nájsť správnu miestnosť, pričom je osvetlenie minimálne a keby budova nebola vyložená bielymi kachličkami, ktoré odrážajú aspoň to minimum svetla, tak by divák v podstate nemal šancu vidieť nič. Sarah je niekoľkokrát snímaná od chrbta, čo nám dáva pocit, že sa na ňu dívame očami útočníka a napätie z tejto scény je naozaj obrovské.

²¹⁸ Hansen, Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, 172-173.

²¹⁹ S3E3, 53:24 – 57:01



Obrázok 8: Lundová a scéne z márnice. Sveistrup, *Forbrydelsen III*, 2012.

Produkčný tím si ako inšpiráciu pre premisu príbehu vybral krátku báseň dánskeho básnika Nordbrandta, ktorá znie: „Rok má 16 mesiacov: november / december, január, február, marec, apríl / máj, jún, júl, august, september / október, november, november, november, november.“²²⁰ November je totiž totiž tmavší ako ktorýkoľvek iný dánsky mesiac, predchádza mu farebná jeseň a za ním nasleduje vianočný december, osvetlený pouličnými vianočnými svetielkami a sviečkami spoza okien. Dni v novembri sú kratšie, noci dlhšie a tmavšie. Tmavý, veterný a upršaný november sa v seriáli odráža v prostredí, miestach natáčania, vonkajších scénach, nočných scénach, miestach zločinu, osvetlení, dažďových kvapkách, nálade, spôsobe herectva, hudbe a tempe samotného príbehu. Takýmto spôsobom „seriálové“ počasie vytvára film vo filme a o tom, ako prostredie pôsobí na postavy.

4.4.2 Budovy

Ikonické budovy v Kodani a dánsky/severský interiérový dizajn zohrávajú veľmi dôležitú úlohu v *Zločine*. Niektoré z budov, prostredí a dizajnerských prvkov sa stávajú symbolickými a premieňajú sa na panorámy, ktoré majú za úlohu apelovať na diváka a jeho fascináciu architektúrou či krajinou. Paradoxne, Kodaň je vyobrazená v kontraste s oficiálnym

²²⁰ Hansen, Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, 170.

marketingom mesta, ktoré ho predstavuje ako živé, mladé, kreatívne mesto s vysokou životnou úrovňou a pôsobí na diváka dosť ošumelo.²²¹

Miesta natáčania v seriálu sú tak vždy spojené s tromi hlavnými zápletkami a ich charakteristickým prostredím. Mnohé z budov či miest sú v skutočnosti reálnymi miestami v Kodani, napríklad radnica, parlament, policajná stanica a rôzne panorámy mesta. Navyše sú takisto veľmi emblematickými miestami mesta a sú často turisticky navštevované, čo len podčiarkuje krehkú hranicu medzi skutočným a fiktívnym svetom a seriálový zmysel pre autenticitu. Ten je posilnený nielen tým, že zobrazuje skutočné budovy a miesta, ale aj tým, že politický dej príbehu jemný spôsobom upriamuje pozornosť na aktuálne politické diskusie, osobnosti či politické strany v Dánsku a do určitej miery odráža skutočný politický život a udalosti počas všetkých troch sérií. Napríklad ako už bolo spomenuté, strana Folkepartiet, ktorá sa v druhej sérii snaží ešte viac sprísniť navrhované antiimigračné zákony, vychádza z reálnej dánskej populisticko-pravicovej strany Dansk Folkeparti.

Táto dejová linka využíva nielen interiéri, ale exteriérovú polohu napríklad radnice, veľmi známeho kodanského miesta. Námestie pred radnicou, *Rådhuspladsen*, je živou vstupnou bránou do centra mesta, kde každý deň prechádza verejná doprava, autá, chodci, cyklisti a turisti. Niekoľkokrát máme možnosť sledovať zábery odohrávajúce sa na imponujúcom drevenom schodisku,²²² kamera používa rôzne uhly pohľadu a to dáva divákovi pocit zážitku z daného miesta. Budovy a ich panoramatické zábery sú použité ako otváracie scény medzi prestrihmi z jednej dejovej linky do druhej, aby mal divák možnosť lepšie sa zorientovať v tom, čo sa bude práve odohrávať. Je jasné, že ak sa scéna začína záberom na budovu dánskeho parlamentu *Christiansborg*, presúvame sa do politickej dejovej linky, ak záberom na policajnú stanicu, tak zas do vyšetrovacej.

²²¹ „Visit Copenhagen,“ Visit Copenhagen, dostupné na: <https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen-tourist>, 28. apríla 2019.

²²² S1E4, 43:33.



Obrázok 9: Záber na ikonickú budovu policajnej stanice v Kodani. Sveistrup, Forbrydelsen III, 2012.

Miesta tak hrajú významnú dramaturgickú úlohu a istým spôsobom nahrádzajú rozprávača. Navyše, sú sprevádzané textom (napr. Pondelok, 14. november, 07:31),²²³ ktorý nás situuje nielen lokalizačne, ale aj časovo.

4.4.3 Kodaň

Moderný mestský život v Kodani je na obrazovke vyjadrený najmä v domácnostiach okolo rodiny obete a hlavnej vyšetrovateľky Sarah Lundovej. Dom obete je hlavnou lokalitou týkajúcou sa rodinnej linky príbehu a vo väčšine prípadov sa jedná o vnútorné scény.

Napríklad v prvej sérii predstavuje kuchyňa domu hlavné miesto pre dialógy medzi rodičmi nezvestného dievčaťa a máme možnosť v nej sledovať postupný rozklad ich vzťahu. Je zariadená ako typický dánsky mestský dom, malé, domáce miesto s kuchynskou linkou z IKEA, ikonickou stoličkou od Arne Jacobsena či plagátom zobrazujúcim dánsku značku ovsených vločiek Davre Gryn so známym obrazom dvoch dievčat v kukuričnom poli od Aage Sikker Hansena.

²²³ S2E1, 04:35.



Obrázok 10: Izby s kuchyňou Birk Larsenových. Sveistrup, *Forbrydelsen I*, 2007.

Ich dom, ktorý mal predstavovať bezpečný prístav pre rodičov a deti, je zároveň symbolom dezintegrácie, pretože jeho strechu často zdieľajú aj s rodinným priateľom Vagnom, ktorý je vrahom ich dcéry.

Byt Sarah Lundovej je takisto odrazom jej postavy. Podobne ako jej osobný život, sa rozpadá, je prázdny, neosobný a pochmúrny. Istú dobu sa vlastne zníži do úrovne domova v lepenkových škatuliach. Zmení sa to až v poslednej sérii, kedy Lundovej postava, ktorej charakter prešiel zmenou, dostáva k životu celkom pekné miesto, kde sa stará o záhradu a zároveň sa snaží starať aj o svoje osobné šťastie.

4.4.4 Iné dôležité vizuálne prvky

Okrem vyššie spomenutého, obsahuje seriál ešte dva výrazné vizuálne prvky, a to konkrétne fakt, že dialógy medzi postavami často prebiehajú v pohybe – v autách, na chodbách alebo schodiskách. Toto pridáva obrazom vizuálny rozmer a robí scény realistickými, dynamickými a živými, čo dokáže na diváka prenášať konkrétne nálady, napríklad stres či nervozitu. V politickej linke príbehu sa práve počas takýchto scén uskutočňujú dôležité dialógy a vďaka tomu vyvolávajú pocit zaneprázdneného politika, čo umocňuje pocit reálnosti zo seriálu.

Ďalším dôležitým vizuálnym prvkom je zrkadlový efekt. Počas sledovania Lundovej jazdy v aute dažďové kvapky často zrkadlia svetlo a farby, takisto ako okná, zrkadlá, lampy či

okuliare v iných scénach. Príkladom toho môže byť minister spravodlivosti Buch, ktorý počas tlačovej besedy sleduje odraz samého seba v kanvici na stole,²²⁴ svoj doppelgänger, čo podčiarkuje jeho roztrieštenú myseľ.



Obrázok 11: Buch a jeho odraz. Sveistrup, *Forbrydelsen II*, 2009.

V celom seriáli tento efekt zvýrazňuje neistotu a podozrievavosť, ktorú divák k postavám cíti, z ktorých sa všetci stávajú niečím iným, ako si pôvodne myslel, ktoré skrývajú temné stránky svojho života a z ktorých každý jeden môže byť vrahom.

V časti 2.3.3 sme spomenuli, že dôležitým prvkom žánru je melanchólia. Melancholická nálada je v *Zločine* vyjadrená v už spomínaných elementoch: temné daždivé prostredie, tmavé modré, sivé a hnedé farby, depresívny novembrový časový rámec, komplexné postavy s pochmúrnym charakterom a takisto aj v soundtracku. Ten v *Zločine* pozostáva z inštrumentálnej hudby, disonancie, napätého, no pomalého rytmu a často vytvára silný kontrast ku pohybu kamery alebo celkovému rámcovaniu. To znamená že to, čo môžeme sledovať na obrazovke vôbec nejde ruka v ruku s hudbou, ktorú počujeme a to navodzuje istý pocit napätia a neistoty. Na ilustráciu môžeme uviesť scénu z prvej epizódy tretej série,²²⁵ kde dievčatko beží v lese, čo by samo o sebe bola veľmi nevinná scéna, keby nebola sprevádzaná

²²⁴ S2E5, 16:03

²²⁵ S3E1, 10:33

znepokojujúcou, temnou hudbou. Takéto protikonvenčné techniky sú receptom na udržanie divákovej pozornosti a fungujú dokonale.

Využitie vizuálne prvky, ktoré sme opísali, ešte viac umocňujú pocity depresie a pomáhajú tvorcom zvýrazniť kritické miesta štátu blahobytu. Niet pochyb, že *Zločin* sa stal predlohou a priekopníkom v tom, ako pracovať s estetickým obrazom tohto žánru a keď hovoríme o *nordic noir*, je to práve obraz Sarah Lundovej a jej faerský sveter, ktorý sa nám v mysli vynorí ako prvý. Vplyv kreatívneho procesu, ktorý stál za týmto seriálom, otvoril dvere k úspechu ďalším kriminálnym drámam zo severského prostredia.

ZÁVER

Cieľom diplomovej práce bolo priblížiť spôsob zobrazenia dánskeho štátu blahobytu v žánri *nordic noir*. Chceli sme prísť na to, či kinematografia reflektuje fungovanie dánskej spoločnosti a zodpovedať otázku, či je relevantné tvrdiť, že *nordic noir* vystupuje ako jeden z jej najhlasnejších kritikov.

Aby sme mohli nájsť odpoveď, museli sme si najskôr charakterizovať štát blahobytu a najmä jeho severský model a dánske špecifiká, kde sme prišli na to, že Dánsko podľa objektívnych meraní naozaj funguje veľmi dobre vo všetkých nami vybraných aspektoch. Ďalej sme skúmali, akým spôsobom reaguje kinematografia na dianie v spoločnosti a ukázalo sa, že sociálna kritika vo filmoch/seriáloch má svoje pevne ukotvené miesto a bezproblémovo si nachádza cestu k publiku. Pri priblížení toho, čo je vlastne *nordic noir*, vysvitlo, že tento žáner v skutočnosti stavia svoje príbehy na nefungujúcich spoločenských mechanizmoch a tým pádom je prítomnosť kritického pohľadu na spoločnosť skutočne významná. Svoj názor nestavia len na naratívnych prvkoch, ale takisto kritizuje pomocou vizuálnych nástrojov, ktoré sú v žánri uplatnené.

V analytickej časti sme sa ponorili do skúmania konkrétneho dánskeho seriálu, divácky veľmi úspešného dánskeho *Zločinu*. V krátkosti sme predstavili pozadie jeho natáčania a stručne sme osvetlili dej vo všetkých troch sériách. Následne sme obsahovou analýzou rozobrali tri hlavné, dopredu vybrané výskumné kategórie v poradí politika, spoločnosť a súkromný život. Sústredili sme sa na kritické zobrazenie jednotlivých aspektov súvisiacich so štátom blahobytu vo všetkých troch kategóriách. Nakoniec sme sa venovali poslednej výskumnej kategórii, ktorá skúmala *nordic noir* z pohľadu vizuálu a to, čo týmto vizuálom žáner a tvorcovia seriálu sledujú.

Čo sa týka prvej kategórie, môžeme konštatovať, že seriál vystupuje voči politickým činiteľom a inštitúciám kriticky. Politici sú predstavení ako skorumpované osoby, ktorých morálka a integrita sa rozpadne v momente, kedy do politického prostredia vstupujú. Demokracia je pre nich len formulkou, ktorú využívajú vo vlastný prospech zakaždým, keď sa naskytne vhodná príležitosť. Politickí predstavitelia sú zobrazení ako nedôveryhodní ľudia, zapojení do intríg a zločinov, o ktorých verejnosť nemá žiadne tušenie a je tak na míle vzdialená od idey transparentnosti štátu. Divák ako občan nemá pocit, že je reprezentovaný

osobou, ktorú volil a je otázkou, či Dáni pociťujú rovnakú mieru dôvery voči politickým predstaviteľom aj po zhliadnutí tohto seriálu. Tvorcovia taktiež s veľkou dávkou kritiky nahliadajú aj na problémy medzinárodného charakteru a neboja sa otvorene poukazovať na nezmyselnosť vojny či na ovplyvňovanie domácej politiky globálnymi spoločnosťami počas ekonomickej krízy. Rozklad ideálneho systému štátu blahobytu seriál podporuje odhaleniami, ktoré vo veľkej miere v podstate zosmiešňujú prácu štátnych inštitúcií ako je napríklad polícia. Často sa poukazuje na to, že vysoko postavené osoby dokážu bez väčších problémov ovplyvniť výsledky policajného vyšetrovania, čím seriál anuluje jej funkciu. Transparentnosť vládnych aktivít, ktorou sa Dánsko pýši v realizovaných rebríčkoch, seriál zreteľným spôsobom popiera.

V ďalšej časti sa analýza zameriava na to, akým spôsobom *Zločin* pristupuje k spoločnosti a aktuálnym sociálnym témam. Spoločnosť v *nordic noir* naráža na problémy, ktoré by severské štáty vďaka blahobytu mať nemali a rovnosť je v ňom len idealistická predstava, ktorá v skutočnosti nefunguje. Dánsko, priekopník v genderovej rovnosti, je tu predstavené ako krajina, v ktorej sa napriek mnohým opatreniam smerujúcim k vyváženému stavu takéto očakávania stále neodzrkadľujú. Ženy tak ostávajú naďalej v tieni mužov a práve preto im vytúžené životné ciele stále unikajú. Ešte horšie ako ženy sú na tom rôzne etnické menšiny a prakticky celý seriál neustále poukazuje na rastúci fenomén rasizmu a xenofóbie v Dánsku a viditeľne ho odsudzuje. Ďalšia z nerovností, ktoré máme možnosť v seriáli identifikovať, je nerovnosť sociálna a tvorcovia dávajú jasne najavo svoju nespokojnosť s tým, že z chudobných sa stávajú chudobnejší a z bohatších bohatší.

Osobné životy Dánov sú v seriáli reprezentované cez hlavnú postavu a rodiny obetí. Rodina v *Zločine* je úplne dezintegrovaná a ani raz nemáme možnosť sledovať happy-end, čo ide ruka v ruku s charakteristikami žánru. Rodina a domov nepredstavujú bezpečné miesto, kde by sa malo praktizovať tak marketingovo prepierané *hygge*, práve naopak, členovia rodín sa často uchylujú radšej k úniku. Príkladom je aj hlavná postava Sarah Lundová, ktorá sa cíti najbezpečnejšie vo svojej práci a ktorá je jej prednejšia za každých okolností, pretože jej poskytuje pocit spolupatričnosti a sociálnej identity. Lundová a jej postava vlastne predstavuje metaforu na rozpadajúci sa štát blahobytu, starajúca sa rodina, čiže štát, je v jej prípade pre ňu ako jednotlivca vlastne prekážkou. Myšlienka, že ľudia nie sú šťastní a musia prežívať veľa strát a veľké obete, je jednou z hlavných tém kritiky. Stretávame sa s charaktermi, ktoré trpia psychickými problémami, závislosťou na drogách alebo alkohole, žijú neusporiadaným

životom a jediným pevným bodom v ich živote je práca a sústredenie sa na nájdenie páchatela, ktorému sú schopní podriadiť úplne všetko. Je však zrejmé, že to v nich zanecháva veľkú prázdnotu a reprezentuje kolaps a vyvrátenie konceptu rodiny.

K tomu všetkému sa pridáva posledný skúmaný element a to konkrétne vizuál, ktorý kritiku štátu blahobytu brilantne podčiarkuje svojím celkovým pôsobením na diváka. Nie je možné, aby ste sa pri sledovaní tohto seriálu cítili dobre, neustála temná atmosféra a všadeprítomné napätie miešajúce sa s melancholickou hudbou sú zaručeným receptom na depresiu. *Zločin* sa vyznačuje účelovým používaním určitých záberov a umiestnením kamier na podporu nálad a pocitov, ktoré k žánru neodmysliteľne patria: melanchólia, strach, nadprirodzenosť. Od úvodných titulkov je divák vystavený obrazom nočnej panorámy, kde je mesto osvetlené pouličnými lampami či svetlami áut, častokrát využívajúc vtáčiu perspektívu s pohľadom na mokré mestské strechy a premávku na tmavých križovatkách, prípadne zábery z vlastného uhla pohľadu na cestu autom, čo len zdôrazňuje pocity osamotenía a nepokoja. Seriál bravúrne reprezentuje charakteristiky svojho žánru, pretože je skutočne *nordic* a skutočne *noir*.

Podľa nášho názoru môžeme potvrdiť, že *nordic noir* nielen mapuje nefungujúce elementy štátu blahobytu, ale otvorene ich označuje a kritizuje. Príbeh je konštruovaný tak, aby odhalil aktuálne problémy v spoločnosti a tvorcovia k seriálu vedome pristupujú s týmto cieľom. Ako nástroj im ale neslúži iba naratív, ale pracujú aj s vizuálnou stránkou seriálu, ktorá podčiarkuje ich úmysel a dodáva kritike značnú silu. Je napriek tomu nutné podotknúť, že seriál *Zločin* neodráža špecifický výron spoločenského vedomia, ale interakciu tvorcov s tým, čo sa deje okolo nich. Seriál tým pádom ponúka náhľad do celkovej situácie, ale ostáva stále len subjektívnym dielom svojich tvorcov a naše tvrdenia nemôžeme generalizovať ako všeobecné názory dánskej spoločnosti.

Taktiež považujeme za dôležité zdôrazniť, že do práce bol zahrnutý určitý úsek akademickej debaty, ktorá je v súlade s našou analýzou. Preto je prirodzené domnievať sa, že po preštudovaní iných literatúr, ktoré pracujú s rozličnými teoretickými východiskami, by bolo možné nájsť odlišnosti, ktoré nezodpovedajú vyššie prezentovaným výsledkom. Rovnako by k nim mohlo dôjsť v prípade použitia inej výskumnej metódy, kde by interpretácia identifikovaných znakov mohla podliehať subjektivite autorov.

Aj keď *Zločin* neprichádza s návrhmi na žiadne konkrétne riešenia na spomínané problémy, je jednoduché prísť na to, čo by malo Dánsko, prípadne Škandinávia, prípadne hociktorá iná oblasť, zo svojej spoločnosti odstrániť, aby fungovala lepšie. Koniec koncov, to je jeho cieľom – prinútiť diváka k istej sebareflexii, ktorá by mala predchádzať zaslepenej dôvere. Domnievame sa, že týmto spôsobom dokáže kinematografia zvýšiť záujem verejnosti o politické problémy a zdvihnúť všeobecné povedomie týkajúce sa rôznych oblastí a sociálnych tém. Z toho dôvodu by bolo zaujímavé v budúcnosti skúmať prípadný posun verejnej mienky v konkrétnych kinematograficky identifikovaných oblastiach.

Na záver by sme chceli pripojiť citát od veľikána filmového priemyslu, Walta Disneyho, ktorý raz vyhlásil: „Zo všetkých možných prostriedkov masovej komunikácie hovoria obrázky stále najzrozumiteľnejším jazykom.“²²⁶ Sila filmov a seriálov v dnešnej dobe nepoľavila a kombinácia obrazu, zvuku a rozprávania, ktorú kinematografia vytvára, dokáže stále navodiť silné emócie a angažovanosť. To je dôvod, prečo je sociálna kritika v seriáloch a filmoch úspešná a má v nich svoje miesto zaručené aj v budúcnosti.

²²⁶ Lewis Howes, „20 Lessons from Walt Disney on Entrepreneurship, Innovation and Chasing Your Dreams,“ *Forbes*, 17. júla 2012, dostupné na: <https://www.forbes.com/sites/lewishowes/2012/07/17/20-business-quotes-and-lessons-from-walt-disney/#5274f184ba9a>, 29. apríla 2019.

Summary

The master thesis analyzed the depiction of the Nordic welfare state in the genre of *nordic noir* and was focused on the Danish case, as Denmark represents the eminent example of welfare state and at the same time, it is a significant exporter of *nordic noir* series. The thesis aimed at proving the presence of the social criticism in the aforementioned genre and at how this criticism is reflected in the chosen example.

To be able to that, firstly, we reviewed the characteristics of the welfare state and, in particular, its Scandinavian model and Danish specifics. We found out that according to objective measurements, the welfare state in Denmark works really well. Then, we explored how cinema responds to what is happening in society and it has turned out that social criticism in cinematography has its firmly anchored place and seamlessly finds its way to the audience. Finally, we approached what actually *nordic noir* is and it has come to light that this genre actually builds its stories on dysfunctional social mechanisms and thus the presence of a critical view of society is really significant.

In the analytical part, we immersed ourselves in exploring the particular example, a very successful Danish series *The Killing*. Subsequently, we analyzed the three main, pre-selected research categories, that of politics, society and private life. We have focused on the critical display of the various aspects related to the welfare state in all three categories. Finally, we've been looking at the latest research category that explored *nordic noir* in terms of aesthetics and what the genre and the creators of the series intended to express by using these particular visual specificities.

By this kind of analyses, we can in our opinion confirm that Nordic noir not only maps non-functioning elements of the welfare state, but also denotes and criticizes them openly. The story is designed to reveal current political and social issues in society and creators of the series consciously approached this goal. However, it was not only narrative that served them as a tool, but they also worked with the visual aspect of the series, which underlines their intent and gives the criticism a considerable power. Nevertheless, it should be noted that *The Killing* does not reflect the specific outpouring of social consciousness, but rather the interaction of creators with what is happening around them. The series thus offers an insight

into the overall situation, but still remains the subjective work of its creators, and we cannot generalize our claims as being the general views of Danish society.

Although the series does not offer any specific solutions to underscored issues, it is easy to figure out what Denmark, or Scandinavia, or any other area, should remove from their society in order for them to work better. After all, it is the ultimate goal of the series – to push the viewer to a certain self-reflection that should prevent the blind trust. We believe that in this way cinematography can raise public interest in political issues and raise general awareness of different areas and social issues. For this reason, it would be interesting in the future to examine any shift in public opinion in specific cinematographically identified areas.

Použité zdroje

Pramene

Den Danske Ordbog. „perker“. Dostupné na: <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=perker>, 28. apríla 2019.

Denmark.dk „Why are Danish people so happy?“ Dostupné na: <https://denmark.dk/people-and-culture/happiness>, 28. apríla 2019.

Denmark.dk. „Danish society and the business environment.“ Dostupné na: <https://denmark.dk/society-and-business>, 27. apríla 2019.

Denmark.dk. „Trust: A cornerstone of Danish culture.“ Dostupné na: <https://denmark.dk/society-and-business>, 27. apríla 2019.

European Commission. „I would like to ask you a question about how much trust you have in certain media and institutions. For each of the following media and institutions, please tell me if you tend to trust it or tend not to trust it. (11/2018).“ Dostupné na: <http://ec.europa.eu/COMMFrontOffice/publicopinion/index.cfm/Chart/getChart/themeKy/18/groupKy/100>, 27. apríla 2019.

European Institute for Gender Equality. „Gender Equality Index 2017.“ Dostupné na: <https://eige.europa.eu/gender-equality-index>, 27. apríla 2019.

Forbrydelsen I. Directed by Søren Svestrup. DR1, 2007.

Forbrydelsen II. Directed by Søren Svestrup. DR1, 2009.

Forbrydelsen III. Directed by Søren Svestrup. DR1, 2012.

GAN Integrity. „Denmark Corruption Report.“ Dostupné na: <https://www.business-anti-corruption.com/country-profiles/denmark/>, 27. apríla 2019.

Howes Lewis. „20 Lessons from Walt Disney on Entrepreneurship, Innovation and Chasing Your Dreams.“ *Forbes*, 17. júla 2012. Dostupné na: <https://www.forbes.com/sites/lewishowes/2012/07/17/20-business-quotes-and-lessons-from-walt-disney/#5274f184ba9a>, 29. apríla 2019.

ODIHR. „Denmark.“ Dostupné na: <http://hatecrime.osce.org/denmark>, 27. apríla 2019.

OECD. „Health at a Glance 2017: OECD Indicators.“ Dostupné na: https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/health-at-a-glance-2017/antidepressant-drugs-consumption-2000-and-2015-or-nearest-year_health_glance-2017-graph181-en#page1, 27. apríla 2019.

OECD. „Income inequality.“ Dostupné na: <https://data.oecd.org/inequality/income-inequality.htm>, 27. apríla 2019.

OECD. „Poverty rate.“ Dostupné na: <https://data.oecd.org/inequality/poverty-rate.htm>, 27. apríla 2019.

OECD. „Trust in government, policy effectiveness and the governance agenda.“ In *Government at a Glance 2013*. Paris: OECD Publishing, 2013.

Online Etymology Dictionary. „welfare.“ Dostupné na: <https://www.etymonline.com/word/welfare>, 27. apríla 2019.

IFLA. „Thought and mind control.“ Dostupné na: <https://www.ifla.org/FR/node/9358>, 28. apríla, 2019.

Rømhild Lars Peter, Schack May. „Janteloven i Den Store Danske, Gyldendal.“ Dostupné na: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=100694>, 28. apríla 2019.

Statistics Denmark. „Gender Equality in Denmark.“ Dostupné na: <https://www.dst.dk/en/Statistik/emner/levevilkaar/ligestilling/ligestillingswebsite#2>, 27. apríla 2019.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. „Welfare state.“ Dostupné na: <https://www.britannica.com/topic/welfare-state>, 27. apríla 2019.

Transparency International. „Corruption Perceptions Index 2018.“ Dostupné na: <https://www.transparency.org/cpi2018>, 27. apríla 2019.

Transparency International. „Denmark is the least corrupt country in the world.“ Dostupné na: <https://studyindenmark.dk/news/denmark-is-the-least-corrupt-country-in-the-world>, 27. apríla 2019.

Visit Copenhagen. „Visit Copenhagen.“ Dostupné na: <https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen-tourist>, 28. apríla 2019.

World Economic Forum. *The Global Gender Gap Report 2018*. Geneva: World Economic Forum, 2018.

Literatúra

Abend, Lisa. „Denmark Is Ramping Up Anti-Immigrant Measures and Rhetoric.“ *Time*. 16. januára 2019. Dostupné na: <http://time.com/5504331/denmark-migrants-lindholm-island/>, 27. apríla 2019.

Agger, Gunhild. „Emotion, Gender and Genre: Investigating The Killing.“ *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 9 (1): 111-25. doi:10.1386/nl.9.111_1, 2011.

Alber, Jens. „The European Social Model and the United States“. *European Union Politics*, 7 (3): 393-419. <https://doi.org/10.1177/1465116506066272>, 2006.

Alexi, Sofia. „Investigating *Nordic Noir*.“ MA thesis, Victoria University of Wellington, 2017.

Andersen, Jørgen Goul. „Welfare Crisis and Beyond : Danish Welfare Policies in the 1980s and 1990s.“ In *Survival of the European Welfare State*, edited by Stein Kuhnle: 69-87. London: Routledge, 2000.

Anthony, Andrew. „The Killing II: new knitwear, same gripping drama.“ *The Guardian*. 19. novembra 2011. Dostupné na: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2011/nov/19/killing-two-review-sarah-lund-returns>, 28. apríla 2019.

Asp, Kent. *Mäktiga massmedier: Studier i politisk opinionsbildning*. Stockholm: Akademilitteratur, 1986.

Belton, John. *Movies and Mass Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

Bergman, Kerstin. *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir*. Milan : Mimesis Edizioni, 2014.

Bondebjerg, Ib et al. *Transnational European television drama: Production, Genres and Audiences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

Bondebjerg, Ib. *The Mediatization of politics in contemporary Scandinavian film and television*. Basingstoke: Palgrave Communications, 2015.

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

Brodén, Daniel. „The Dark Ambivalences of the Welfare State: Investigating the Transformations of the Swedish Crime Film.“ In *Northern Lights: Film and Media Studies Yearbook* 11 (9), 95-109. Bristol: Intellect, 2011.

Bryman, Alan. *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Casetti, Francesco. *Theories of Cinema: 1945-1995*. Austin, TX: University of Texas Press, 1999.

De Renzio, Paolo. „The Link Between Transparency and Corruption.“ *International Budget Partnership*. 21. apríla 2016. Dostupné na: <https://www.internationalbudget.org/2016/02/the-link-between-transparency-and-corruption/>, 27. apríla 2019.

Drulák, Petr et al. *Jak zkoumat politiku: kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích*. Praha: Portál, 2008.

Dufour, Eric. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Vrin, 2009.

Eichner, Susanne, Mikos, Lothar. „The Export of Nordic Stories“. *The International Success of Scandinavian TV Drama Series* (38) 2: 17-21. Göteborg: Nordicom Information, 2016.

Esping-Andersen, Gøsta. *The Three Worlds of Welfare Capitalism*. Cambridge: Polity Press, 1990.

Fischbach, Franck. *La critique sociale au cinéma*. Paris: Vrin, 2012.

Greve, Bent. „Denmark: Universal or not so universal welfare state.“ *Social Policy and Administration*, 38 (2): 156-169. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9515.2004.00383.x>, 2004.

Grøn, Tommy. „DR-dramaer: 'Forbrydelsen' er bedst - 'Borgen' er værst.“ *Politiken*, 27. septembra 2010. Dostupné na: <https://politiken.dk/kultur/medier/art4976491/DR-dramaer-Forbrydelsen-er-bedst-Borgen-er-værst>, 28. apríla 2019.

Hale Mike. „The Danes do Murder Differently.“ *New York Times*, 28. marca 2012. Dostupné na: <https://www.nytimes.com/2012/04/01/arts/television/comparing-the-killing-to-the-show-forbrydelsen.html>, 28. apríla, 2019.

Hamlin, Alan. „The Idea of Welfare and the Welfare State.“ *Public Finance and Management*, 8 (2): 108-140. Maryland: Towson University, 2007.

Hansen, Kim Toft, Waade, Anne Marit. *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

Have, Iben. „Baggrundsmusik og baggrundfølelser – underlægningsmusik i audiovisuelle medier.“ *Psyke og Logos* 28 (1): 228–247, 2007.

Hochscherf, Tobias, Philipsen, Heidi. *Beyond the Bridge. Contemporary Danish Television Drama*. London: I.B. Tauris &, 2017.

Jensen, Pia, Waade, Anne. „Nordic Noir challenging ‘the language of advantage’: Setting, light and language as production values in Danish television series.“ *The Journal of Popular Television*, 7 (13): 189-201, 2013.

Johannisson, Karin. *Melankoliska rum*. Falun: Scandbook AB, 2009.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film*. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

Kumlin, Staffan. „The Welfare State: Values, Policy Preferences, and Performance Evaluations.“ In *The Oxford Handbook of Political Behavior*, edited by Russell J. Dalton and Hans-Dieter Klingemann, 362-383. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Lloyd, John. „The Art of Darkness.“ *Financial Times*, 25. marca 2011. <https://www.ft.com/content/6d092842-5664-11e0-84e9-00144feab49a>, 28. apríla 2019.

Mareš, Miroslav. *Problematika Hate Crime*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

Marshal, Thomas Humphrey. *The Right to Welfare : And Other Essays*. London : Heinemann Educational, 1981.

Mostrup Jensen, Mads. „Danskerne bakker op om krigen i Afghanistan.“ *Berlingske*, 17. júla 2013. Dostupné na: <https://www.berlingske.dk/politik/danskerne-bakker-op-om-krigen-i-afghanistan>, 28. apríla 2019.

Redvall, Eva Novrup. *Writing and producing television drama in Denmark: From the Kingdom to the Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

Robbins, Bruce. „The Detective Is Suspended: Nordic Noir and the Welfare State.“ Dostupné na: http://post45.research.yale.edu/2015/05/the-detective-is-suspended-nordic-noir-and-the-welfare-state/#footnote_0_5689, 28. apríla 2019.

Rothstein, Bo. *Corruption, Happiness, Social Trust and the Welfare State: A Causal Mechanisms Approach*. Göteborg: Department of Political Science, 2010.

Sanders, Bernie. „What Can We Learn From Denmark?“ *The Huffington Post*. 26. júla 2013. Dostupné na: https://www.huffingtonpost.com/rep-bernie-sanders/what-can-we-learn-from-de_b_3339736.html, 27. apríla 2019.

Schuetze, Christopher F. „Denmark’s Model: Quality Living, With Benefits.“ *U.S. News*, 25. januára 2018. Dostupné na: <https://www.usnews.com/news/best-countries/articles/2018-01-25/denmarks-social-policies-generally-remain-a-model-say-experts>, 27. apríla 2019.

Soukup, Ondřej. „Populisté viditelně mění dánskou politickou scénu.“ *Hospodářské noviny*. 18. júna 2015. Dostupné na: <https://archiv.ihned.cz/c1-64185630-populiste-viditelne-meni-danskou-politickou-scenu>, 28. apríla 2019.

Spicker, Paul. *Principles of social welfare: an introduction to thinking about the welfare state*. London: Routledge, 1988.

The Local. „Danes More Trusting than Most Europeans.“ *The Local*. 10. novembra 2014. Dostupné na: <https://www.thelocal.dk/20141110/danes-more-trusting-than-most-europeans>, 27. apríla 2019.

Thoenes, Piet. *The elite in the welfare state*. London : Faber & Faber, 1966.

Turnbull, Sue. *The TV Crime Drama*. United Kingdom: Edinburgh University Press, 2014.

Vestrheim, Emma. „What is Nordic Noir?“ Dostupné na: https://www.academia.edu/8190109/What_is_Nordic_Noir, 28. apríla 2019.

Vineet, Kaul. „Representation of social issues in films.“ *Madhya Pradesh Journal of Social Sciences* 19, no: 1 (2014): 139+.

Waade, Anne Marit. „Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music.“ *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 12 (4): 380-394, 2017.

Waade, Anne Marit. „Små steder og store forbrydelser – stedspecifik realisme, provinsmiljø og rurale landskaber i skandinaviske krimiserier.“ *Den skandinaviske krimi – bestseller og blockbuster*, edited by Gunhild Agger. Göteborg: Nordicom Information, 2010.

Wallenfeldt, Jeff. „Helle Thorning-Schmidt.“ Dostupné na: Tobias Hochscherf, Heide Philipsen, *Beyond the Bridge. Contemporary Danish Television Drama* (London: I.B. Tauris &, 2017), 114. <https://www.britannica.com/biography/Helle-Thorning-Schmidt>, 27. apríla 2019.

You, Jong-Sung. „Trust and Corruption.“ In *The Oxford Handbook of Social and Political Trust*, edited by Eric M. Uslaner, 473-479. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Zapata-Barrero, Ricard (et al.). „The Politics of Discourse towards Islam and Muslim Communities in Europe.“ In *Constituting Communities: Political Solutions to Cultural Conflict*, edited by Per Mouritsen, 73-93. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Zastupitelský úřad ČR v Kodani (Dánsko). „Dánsko: Základní charakteristika teritoria, ekonomický přehled.“ Dostupné na: <https://www.businessinfo.cz/cs/clanky/dansko-zakladni-charakteristika-teritoria-18507.html>, 27. apríla 2019.

Zoznam obrázkov

| | |
|--|----|
| Obrázok 1: Anketa o nordic noir | 30 |
| Obrázok 2: Bremer a Hartmann v rozhovore. Sveistrup, Forbrydelsen I, 2007. | 37 |
| Obrázok 3: Televízna debata a osamotený premiér úplne naľavo. Sveistrup, Forbrydelsen III, 2012. | 44 |
| Obrázok 4: Scéna z kostola. Sveistrup, Forbrydelsen II, 2009. | 47 |
| Obrázok 5: Lundová a Strange v aute. Sveistrup, Forbrydelsen II, 2009. | 58 |
| Obrázok 6: Sarah Lundová a jej typický jednoduchý outfit. Sveistrup, Forbrydelsen I, 2007. | 70 |
| Obrázok 7: Raben na konci seriálu. Sveistrup, Forbrydelsen II, 2009. | 78 |
| Obrázok 8: Lundová a scéne z márnice. Sveistrup, Forbrydelsen III, 2012. | 82 |
| Obrázok 9: Záber na ikonickú budovu policajnej stanice v Kodani. Sveistrup, Forbrydelsen III, 2012. | 84 |
| Obrázok 10: Izby s kuchyňou Birk Larsenových. Sveistrup, Forbrydelsen I, 2007. | 85 |
| Obrázok 11: Buch a jeho odraz. Sveistrup, Forbrydelsen II, 2009. | 86 |

Zoznam tabuliek

| | |
|---|----|
| Tabuľka 1: Dvojice v seriáli Zločin | 55 |
|---|----|